

تأليف: إيليا شوحات
ترجمة: محمود علي



السينما الإسرائيلية

وسياسات التفرقة العنصرية

تأليف: إيليا شوحات
ترجمة: محمود علي



السينما الإسرائيلية

وسياسات التفرقة العنصرية

العنوان الاصلى للكتاب
Israel cinema
East / West
and the policies
of representation
by Ella Shohat
University
of Texas Press -
Austin - 1987



السينما الإسرائيلية وسياسات التفرقة العنصرية

تأليف

إيلا شوحات

ترجمة

محمود على

الناشر

صوت وصورة

ص.ب. ٢٨٣ الأورمان - الجيزة

الخلاف للفنانه

لبنى زكريا

الإخراج الفنى للمهندس

مصطفى خيرى

التجهيزات الفنية والطباعة

شركة مطابع الطوبجى

تليفون : ٧٩٦٢٣٦٤

رقم الإيداع : ٢٠٠٠/١٦٤٩٠

الطبعة الأولى ٢٠٠٠

إهداء

بسم الله الرحمن الرحيم .. الحمد لله رب العالمين .. والصلاة والسلام على سيدنا محمد وآله الطيبين الطاهرين ..

إلى زوجتي .. التي لولاها ما كان هذا الكتاب

إلى أبنائي ... عمرو ... حاتم ... إيمان

والله اعلم بالصواب ..

هذا الكتاب

عندما هبط « ناثان اكسيلورد » و « باروخ اجاداتى » أرض فلسطين فى العشرينيات لخلق صناعة سينما اسرائيلية كان رد فعل المصور الفوتوغرافى والسينمائى « ياكوف بن دوف » الذى سبقهم فى المحاولة أن قال ساخرا ، لن توجد صناعة سينما إلا فى بلد لا يقل عدد سكانه عن أربعين مليوناً، إن فكرة السينما هنا مجرد سراب Fata Morgana !!

فى سنة ١٩٩٩ كتب « دان فينارو » فى دليل فاراتى السفوى للسينما العالمية عن وضع السينما الاسرائيلية الحالى بقوله : « لقد تراجعت الثقافة خلال العامين الماضيين إزاء الدراما السياسية التى تدور على المسرح السياسى والتى استحوذت على الجماهير التى تتابع صراعات الساسة . الجميع هنا يتابع الدراما والمليودراما والفارس من خلال ما تمده به الصحف بوفره على صفحاتها الأولى، وخاصة أخبار التلفزيون التى لا ينافسها مجال آخر فى شعبيتها سوى مباريات كأس العالم بحيث صارت السينما لاتحظى باهتمام أحد .

وليس سرا من أن الثقافة لايمكن أن تعيش فى بلد صغير كاسرائيل دون مساعدة من الحكومة ، لكن إزاء الصراعات المختلفة بين التحالف الحاكم بحثا عن أكبر شريحة من ميزانية الدولة، فإن أى شىء آخر لايجد سوى آذانا صماء . ومن ثم فإن السينما بالتبعية هى أكثر مجالات الثقافة إهمالا بعد أن شهدت ضربات متتالية .. قد يكون تطورها فى الماضى بطيئا وهزيلا ، إلا أن صناعتها واصلت مسيرتها، إلا أنها سرعان ما شهدت انتكاسه خلال السنوات القليلة الماضية . فأكثر من نصف ميزانية الإنتاج (٣ مليون دولار من بين خمسة مليون) كانت قد وعدت بها الحكومة تبخرت فى الهواء بحيث صار غالبية العاملين بالسينما هنا يبحثون عن مجالات أخرى أكثر فائدة غالبيتهم اتجهوا إلى التلفزيون بحثا عن المال .. لكن بشرط واحد هو إنتاج السلعة المناسبة . أى لاحديث عن أفلام طويلة، بل المزيد من عروض الصابون - الدراما المنزلية -

والمسابقات ومسلسلات الجريمة ذات الميزانيات البسيطة والدراما التسجيلية، بحيث صار إنتاج فيلم روائى طويل هو المستحيل بعينه .

وبين هاتين الملاحظتين جرت مياه .. ودماء كثيرة ! تحقق حلم اسرائيل عام ١٩٤٨ فى قيام الدولة .. ومعها تحول سراب السينما إلى حقيقة ، لكنها كالكيان الصهيونى ذاته ضخمت من إنجازاتها ، بل وصورت نفسها أحيانا - خاصة بعد هزيمة يونيه ٦٧ ، بأنها هوليود الشرق . وكما قامت الدولة على الهبات والتبرعات والابتزاز العالمى وجدت السينما الاسرائيلية من الولايات المتحدة وكل أوربا -بلا استثناء - الدعم المادى والمعنوى من خلال الإنتاج المشترك أو استقبالها فى المهرجانات العالمية .. وبلا استثناء أيضا .. البعض منابالمغ فى أهميتها والغالبية تجاهلها . وبين هذا وذاك ضاعت الحقيقة ، وصارت السينما الاسرائيلية واحدة من الخرافات الأخرى التى روجت لها آلة الدعاية الصهيونية ، وفى حين بدأ الاهتمام بالدراسات السياسية والعسكرية والاقتصادية بعد ١٩٦٧ بصفة خاصة لم يحظ بالاهتمام مجال الثقافة فى اسرائيل سوى الأدب .. والمسرح إلى حد ما ، فى حين ظلت السينما غائبة عن القارئ والمشاهد العربى .. باستثناء أربعة كتب صدرت فى مصر هى : الصراع العربى الصهيونى فى السينما (، سمير فريد ، و ، سينما اليهود ، لرءوف توفيق و ، سينما الهلاك ، ، لأمير العمرى ، وسينما اليهود ، لأحمد رأفت بهجت وهى كتابات تتعرض بالنقد لما تعرضه اسرائيل من أفلام فى مهرجانات عالمية شاركوا فيها كمنقاد أو بعض الأفلام الأوروبية والأمريكية التى تعرضت لليهود . وهى مساهمات هامة دون شك . ومع هذا فإن السينما الاسرائيلية كتاريخ وبدايات واتجاهات مخرجيها وأفلامها بشكل عام يظل غائبا عنا . وهو ما يحققة هذا الكتاب الذى يكشف لنا عن حقائق ومعلومات غالبيتها يكاد يكون مجهولا للقارئ العربى . وعنوان الكتاب الأصلى هو : السينما الاسرائيلية : شرق وغرب وسياسات التمثيل ، أما العنوان الذى اخترته للكتاب ، السينما الاسرائيلية وسياسات التفرقة العنصرية ، فهو لا ينفصل عن هدف العنوان الأصلى - ان يكن أكثر مباشرة للقارئ وهو بيان سياسة التمثيل العنصرى كما تقدمها السينما

الاسرائيلية عبر تاريخها. ويزيد من أهمية الكتاب أن مؤلفته « ايللا شوحات » ،
امريكية يهودية - كما يشير اسمها واجادتها لمصادر العبرية واستاذة
الدراسات الثقافية والسينمائية والنسائية بجامعة سيتى بنيويورك، ومن ثم فهي
أقدر على فك رموز وشفرات ومرجعيات السينما الاسرائيلية (الدينية والتاريخية
والاسطورية) وهي مرجعيات وشفرات بعيدة عن المشاهد العربى بحكم غربتها
عنا وتجاهلنا لها. ان المشاهد فى أى مكان يدرك سينما هوليود بشفراتها
واجناسها المختلفة (أفلام الويسترن والبوليسية بل والتاريخية وغيرها - بحكم
تراكم المشاهدة لديه بحيث صارت أمريكا معرفيا وثقافيا بالنسبة لغالية جمهور
السينما أقرب إليه من غيرها من السينما العالمية، والسينما الاسرائيلية بصفة
خاصة محملة بالرموز والشفرات التى قد تستغل على المشاهد العادى - وحتى
الناقد السينمائى - لأنها نتاج تراث فكرى وسياسى تجسد فى الصهيونية التى
تبرر ايدلوجيتها الاستعمارية والاستيطانية بالتاريخ والجغرافيا والاسطورة..
والإرهاب!

يجب أن نضع هذا العامل فى حساباتنا عند الحكم النهائى على ماتوصلت
إليه الباحثة ، قد لا يعجبنا اصرارها على الحديث عن « القومية اليهودية، أو عن
« كفاح اسرائيل التحررى ، مثلا - حيث اكتفينا بعلامات التعجب فى مثل هذه
الحالات - لأن المحصلة النهائية فى رأى هو إدانتها للسينما الاسرائيلية . ومن
ثم اسرائيل كدولة تمارس أقصى ألوان التفرقة العنصرية بين الاشكنازيم - تطلق
بشكل عام على «اليهود من اصول اوربية ، والسفارديم « يهود الدول العربية
وشمال افريقية ، وبينهما وبين الفلسطينيين فى كل تجلياتها السياسية واليومية
المعاشة لتربط بين ما يدور على أرض الواقع وماتحاول الأفلام أن « تخفيه ، أو ،
تظهره .. ولماذا ؟ وهى تستعين بأحدث ادوات النقد المعاصر البنوية وما بعد
البنوية. والمؤلفة بهذا هى جزء من أحدث تيار نقدى ارتبط ظهوره بصدور
كتاب « الاستشراق، للمفكر ادوارد سعيد الذى ربط فيه بين كتابات الرحالة
والمستشرقين وبنية التفكير الغربى إزاء الشرق والعالم الثالث. ومن هنا كان
الإستعانة برموز الفكر البنيوى ، وفى استعانتها بنقد ما بعد البنوية فى تفكيك

وحل شفرات تراث السينما الاسرائيلية دون اغفال لتصريحات رموزها السياسية ووسائل الإعلام دون التورط في «لوغرييمات» النقد البنيوي في مجال السينما وإن استعارت بنيتها الفكرية في رصدتها للسينما الاسرائيلية . ومن مصطلحات البنيوية وما بعدها سوف نلتقى كثيرا بكلمة « التمثيل » Representation ، ويقصد بها « ليس مجرد محاكاة الواقع أو الجانب من الواقع .. بل الإيحاء أو الإيهام بواقع بديل مصطنع ، يقوم بها شخص أو مؤسسة نيابة عن الآخر ، واسرائيل الصفوة الحاكمة - في حالتنا هذه هي التي تقوم عبر وسائل الإعلام وغيرها في إشاعة صورة سلبية للسفارديم والفلسطينيين ، هي التي تتحدث بالنيابة عنهم من خلال النمط الوحيد الصوت أو « المونولوجي » بدلا من تعدد الاصوات أو « الديالوجي » ، بتعبير باختين وهوماتطالب به المؤلفة « حيث لا تمتزج وعى الشخصيات المختلفة بوعى المؤلف - أو المخرج هنا - أو تذعن لوجهة نظره بل تظل محتفظة بتكاملها واستقلالها فهي ليست موضوعات لكلمة المؤلف فحسب ، بل ادوات فاعله لها كلمتها المباشرة الدالة في الوقت نفسه ، (النظرية الأوربية المعاصرة - ترجمة جابر عصفور ص ٣٨) .

والتناقض الايدلوجي للصهيونية الذي يبدو في ادعاءاتها بالشرق في حين ان « عينها » على الغرب يبدو واضحا عند أبطال أفلام ما يسمى بالموجة الجديدة - في الإحساس بالإغتراب النفسى وفي البحث عن « منفذ آمن » ، ينقذهم من حالة الحصار التي يدعونها . لا أريد أن استعرض فصول الكتاب ولكن الملاحظة التي يجب التوقف عندها هي أن بروز صوت وصورة الشخصية الفلسطينية في السينما الاسرائيلية أخيرا لم يأت من فراغ .. بل بعد حرب أكتوبر المجيدة والمقاومة اللبنانية والانتفاضة الفلسطينية بحيث لم يعد مجديا أمام اسرائيل إلا أن تتيح لهم هامش تحت دعوى الديمقراطية . كالعادة .. وهي الدعوى التي تحكم خروج بعض الأفلام إلى المهرجانات العالمية ، في حين أنها تجد معارضة في الداخل ، أقول أن نفس ظاهرة ارتفاع صوت الفلسطيني في هذه الأفلام هو نفس ما حدث بالنسبة للمسرح العبرى ، وحول هذه الظاهرة يقول « دان يوريان » في مقدمة كتابه عن « العرب في الدراما والمسرح العبرى » : «

إن عملية امتصاص العرب في الدراما العبرية والمسرح الاسرائيلي كان بطيئا ومتريدا فيما بين أعوام ١٩١١-١٩٤٨ حيث لم تظهر الشخصية العربية سوى في سبع عشرة مسرحية مكتوبة وبعض الاسكتشات لم ير معظمها النور على المسرح . وفيما بين ١٩٤٨-١٩٦٧ ظهرت ستة وعشرون مسرحية غالبيتها تضم بعض المشاهد الترفيحية، لم تظهر في الواقع الشخصيات العربية سوى في قليل منها وفي أدوار صغيرة . وفيما بين ١٩٧٣-١٩٨٢ حدث تغير هام حيث ظهرت الشخصيات العربية خلال هذه الفترة في تسع وعشرين مسرحية معظمها في ادوار محورية وقد بلغ هذا التغيير ذروته في السنوات من ١٩٩٢-١٩٩٤ حيث ظهرت أكثر من مائة مسرحية قدمها المسرح الاسرائيلي تبدو فيها الشخصية العربية ممثلة عن الجانب الفلسطيني في النزاع ، معنى هذا أن الصوت الفلسطيني لم يجد مكانا له على خشبة المسرح أو الشاشة إلا عندما ارتفع صوته على أرض الواقع عبر المقاومة .. حتى ولو بالحجارة . !

السينما الاسرائيلية على امتداد تاريخها كما تشير المؤلفة هي ابنة الصهيونية ونبت من ثماره ، تتلون كالسياسة الاسرائيلية باللون الذي يناسب المرحلة التي تمر بها الدولة . وهي في كل الأحوال .. حتى في أفلام الموجة الجديدة التي أتاحت فرصة أكبر للشخصية الفلسطينية وللسفاردية تظل سينما عنصرية تعبر عن ايدلوجيتها مهما تزينت بزي الديمقراطية وهو ما يكشف عنه هذا الكتاب، وما أكثره !

محمود علي

محمود علي كاتب مسرحي وفيلسوف وفناني

المقدمة

تمثل اسرائيل نقطة التقاء للعديد من الاتجاهات الثقافية واللغوية والتراثية والسياسية، وباعتبار السينما الاسرائيلية وسيطاً تعبيرياً لهذه التعددية، فإنها تتميز بالصراع الطبقي والعرقى لأسباب ايدولوجية ورؤى سياسية . وأبرز هذه الصراعات .. الصراع العرقي الاسرائيلي بشكل عام والفلسطيني بصفة خاصة، والصراع بين يهود الشرق - السفارديم - واليهود الاشكناز من ذوى الأصول الأوروبية ، وبين الدين والعلمانية، واليمين واليسار، إضافة إلى هذا فإن المجتمع الاسرائيلي والسينما الاسرائيلية يتسمان بالتناقض والازدواجية ، فهما جغرافيا يقعان فى الشرق إلا أن رؤاهما السياسية تنزع نحو الغرب، وسياسيا .. فهى أمة ناشئة نتاج نضال تحررى !! (من الشعب اليهودى .. خاصة يهود أوربا) إلا أنها لا تشبه حركات التحرر ضد الاستعمار فى العالم الثالث. وهى دولة دستورية فى تحالف مع الغرب ضد الشرق، دولة تستمد جذورها من منطلق إنكار وتجاهل الشرق وعدم شرعية النضال التحررى للفلسطينيين.

وهدف الكتاب هو تقديم تفسير نظرى ونقدى لتطور السينما الاسرائيلية من خلال منظور العلاقة بين الشرق / الغرب والعالم الثالث / العالم الأول. من أجل هذا تابعت الخطوط العريضة لمسيرة السينما الاسرائيلية ، منذ أول محاولة سينمائية فى فلسطين مع نهاية القرن، عندما بدأ مصورو لومبير و اديسون ، فى تصوير مناظر غريبة ومدهشة ، للأراضى المقدسة، ومحاولات رواد السينما اليهودية - ، ناثان اكسلرود ، و باروخ اجاداتى، فى إخراج أفلام إخبارية وتسجيلية فى العشرينيات والثلاثينيات ، وحتى قيام سينما حقيقية بعد قيام اسرائيل عام ١٩٤٨ ، مع التركيز على الأفلام الروائية الطويلة التى انتجت خلال العقود الأربعة الماضية. كما تناولت - بشكل عرضى - بعض الأفلام التسجيلية التى ظهرت فى فترة ما قبل انشاء الدولة، دون التعرض لبعض الأعمال التسجيلية الأخيرة والهامة كأفلام ، ادينا بوليتى ، و أموس اجتياى ، ، كما تناولت ايضا بعض الأفلام الأجنبية التى صورت ، فى ، أو ، عن ، اسرائيل، وأفلام الانتاج المشترك مثل ، الخروج - ١٩٦٠ ، وأفلام من دول أخرى ذات الصلة بموضوعنا . ومع أن منهجى يعتمد غالبا على المنهج التاريخى Diachronic إلا أننى لجأت إلى المقارنة أحيانا باستخدام الأسلوب السينمائى ، الفلاش باك، والفلاش فور وارد ، العودة إلى الماضى / الحاضر ، لالقاء نظرة على الماضى أو المستقبل لمتابعة موضوع ما . ان انتاج السينما الإسرائيلية ليس كبيرا، فما تنتجه من أفلام طويله كل عام

وطوال العقود الماضية لايزيد عن عشرة أفلام، إلا أنها تقدم لنا مجموعة من الاتجاهات السينمائية تتراوح بين طموحات الانتاج الهوليوودى، والانتاج الكيفى لمناحم جولان، إلى الأفلام ذات الميزانيات البسيطة لجماعة « كياتز، Kayitz أو «السينما الاسرائيلية الجديدة» .. (والكلمة من الحروف العبرية الأولى) أما موضوعاتها فتتراوح بين ما أسميته بأفلام « البطولة القومية »، التى تتناول قصة الكفاح من أجل انشاء الدولة، إلى الأفلام التجارية والجماهيرية ممثلة فى أفلام «البيروكاس، Bourekas ذات الصيغة الميلودرامية والكوميديّة، والتى تقابل باحتقار من قبل النقاد، إلى الأفلام الشخصية (الذاتية) لجماعة السينما الجديدة، وبعضها أفلام تحمل وعيا سياسيا واجتماعيا. وبشكل عام فقد تناولت كل الأفلام الروائية التى انتجت فى اسرائيل حتى عام ١٩٨٦.

وتناولى للموضوع يعتمد أساسا على مجمل الكتابات التى تناولت قضية المواجهة السياسية والثقافية بين الشرق والغرب والتى أدين بها إلى الكتابات المناهضة للاستعمار مثل كتابات «فرانز فاتون، وهـ ايميه سيزار، وهـ والبرت ميمى» .. وبصفة خاصة اسهام «ادوارد سعيد» الهام بكتابه «الاستشراق»، باعتباره التكوين الخطابى الذى استطاعت الثقافة الغربية من خلاله أن تدير وتنتج الشرق فى فترة مابعد عصر التنوير^(١)، وهى النزعة الاستشراقية التى وضعت الشرق فى إطار مجموعة من الصفات تعزى إليها قيم عامة نتيجة اختلافات حقيقية أو متخيلة لصالح الغرب، تبريرا لامتيازه وعدوانه على حساب الشرق^(٢)، ويهدف ما اسماه «ادوارد سعيد» وضع التفوق المرن Flexible Positional Superiority الذى يمكنه من امكانية اقامة علاقات مع الشرق دون أن يفقد سيادته وسيطرته. وهدف الكتاب بيان العملية التى استطاع فيها أحد قطبى ثنائية الشرق / الغرب من انتاج واعادة الانتاج هذه والتى يبدو بها الأمر كشيء منطقي وانسانى ومسام، فى حين يصبح الآخر متخلف ودونى.. وهو ماينطبق هنا على الفلسطينيين واليهود الشرقيين. ان ثنائية الشرق والغرب قد تبدو مضللة، وهو ماحاولت تجاوزها لبيان التوفيقية الثقافية(*) . ومن البساطة الوقوع تحت إغراء الاقتصار على

(١) انظر : ادوارد سعيد : الاستشراق.

(٢) التعريف يعتمد على تعريف البرت ايمى، للعنصرية فى كتابه Dominated man.

(*) هى عملية صهر فكرتين أو نسقين دينيين مختلفين، متناظرين عادة . وهى صورة من صور التكيف وتمثل المقابل الدينى لمفهوم «هيو سكوفيتش» فى إعادة التفسير التى يقصد بها «عملية اصفاء معان قديمة على عناصر جديدة» أو العملية التى تغير فيها قيم جديدة الأهمية الثقافية لاشكال قديمة، د. محمد الجوهري ود. حسن الشامى: قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفولكلور، ط دار المعارف ١٩٧٢، ص ١٤، ٢٩. (المترجم)

مفهوم واحد للشرق على أنه يمثل كل ما هو مسلم وعربي وعالم ثالث، ويمكن اعتبار الشعب اليهودي محصلة هذه النزعة التوفيقية بين الشرق والغرب، فهم آخر من يستحق كلمة «شرقي»، رغم الادعاء بتجذرهم في فلسطين وتحدثهم - في اسرائيل - بلغة سامية وبمصطلحات دينية تجعلهم وثيقي الصلة بطبوغرافية الشرق الأدنى، في حين أن اليهود العرب والسفارديم، هم أكثر أطراف هذه الثنائية انتماء إلى الشرق لأن جذورهم الثقافية والتاريخية في المجتمعات الشرقية ترجع لآلاف السنين، ومبعث هذا التناقض هو ادعاء الصهيونية العثمانية بأنها تنهى بهذا الوضع «شتات» قلوب اليهود تتطلع طوالها نحو الشرق، وهو الشعور الذي يتجسد في كلمة «العام القادم في اورشاليم» لاقامة دولة كل توجهاتها الايدلوجية والجغرافية والسياسية قاصرة على الغرب. أما العرب فليس سوى شرق بدائي قديم لم يتعرض لتأثير وسيطرة الغرب، وقد ظل ما يسمى «بالعالم الشرق» ذاته لقرون يعيش حالة من التوفيقية .. بوعيه بالغرب ويتشككه به.

وهدف الكتاب هو بيان الاستخدامات السياسية للتمثيل التي تعمل وفق نزعات معينة ضمن سياقات تاريخية وثقافية واقتصادية وسياسية. ذلك ان كل ألوان التمثيل تحمل نوايا وأهداف ولها انعكاساتها على العالم. والتمثيل السينمائي عبر تقنياته ومؤسساته ونمط الانتاج الجماعي، ومن حيث جمهوره واستهلاكه له آثاره المترتبة والتي تتفق بصفة خاصة مع وظائف اجتماعية اكبر وأشمل.

وكلمة التمثيل representation لها دلالات سياسية وجمالية أيضا. فقد حرم الفلسطينيون من حق «التمثيل الذاتي»، لأن الصهيونية أخذت على عاتقها الحديث بالنيابة عنهم، ومن ثم صاروا في غيبة عن المسرح العالمي، وهو نفس الموقف الذي يعانيه - بطرق ووسائل مختلفة - سكان اسرائيل من اليهود الشرقيين. هذا التجاهل من الصهيونية للمسلمين العرب والفلسطينيين استتبعه تجاهل اليهود الشرقيين (ميزراحيم) بانتزاع حقهم في «التمثيل الذاتي»، شأنهم في هذا شأن الفلسطينيين، وان يكن ضمن آليات أقل قسوة ووضوحا. وبحيث صار صوت اسرائيل المهيمن داخل اسرائيل وخارجها هو صوت يهود أوربا «الاشكنازيم»، أما صوت السفارديم والفلسطينيين فقد تم قمعه أو أجبر على الصمت.

إضافة إلى إشكالية الشرق/ الغرب هناك إشكالية أخرى وثيقة الصلة بالأولى، واقصد بها

اشكالية العلاقة بين العالم الأول والعالم الثالث. أولا : فيما يتعلق بالتناظرات analogies بين كفاح وتحرير اليهود وكفاح العالم الثالث ضد الاستعمار، فإن اليهود يمثلون الآخر، الداخلي، لأوربا كما يقول «تريفان تودروف» قبل أن تكون شعوب أمريكا اللاتينية وأفريقية وآسيا، الآخر،^(٢) الخارجي لأوربا. ثانيا : فيما يتعلق بالنتائج السلبية لهذا الشكل من التحرير اليهودي .. خاصة لبعض شعوب العالم الثالث، وبالرغم من أنها لا تنتمي للعالم الثالث تحت أية مسميات أو تعريف فلديها بعض الروابط والتناظرة البنوية للعالم الثالث، وهي تناظرات غير معترف بها داخل إسرائيل نفسها.. بأى منطق إذن يمكن لإسرائيل أن تشارك في العالم الثالث ؟

أولا : بالمنطق الديموغرافي فإن غالبية سكانها من العالم الثالث أو على الأقل تنتمي له ، إذ بينما يشكل الفلسطينيون ٢٠٪ من عدد السكان، فإن يهود السفارديم الذين جاءوا منذ عهد قريب من دول كمراكش والجزائر وتونس ومصر والعراق وإيران والهند.. وهي دول تشكل جزءا من العالم الثالث يشكلون الغالبية.. إذ يمثلون ٥٠٪ من عدد سكان إسرائيل، أى أن ٧٠٪ من سكانها ينتمون للعالم الثالث (أو ٩٠٪ بما فيهم سكان الضفة الغربية وغزة) ، لذا فإن السيطرة الأوربية في إسرائيل هي نتاج أقلية عددية متميزة ، قلة من صالحها تجاهل انتمائها للشرق أو العالم الثالث. ومع أن التوجه الرسمي لإسرائيل نحو الغرب وباعتبارها دولة ناشئة في فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى-و ثمرة كفاح تحرري - بغض النظر عن النتائج المترتبة عن هذا الكفاح للآخرين، فهي تتصف بتمائل بنيوي مع دول العالم الثالث النامية .. ذلك أن وضع السينما فيها شبيه بالوضع في دول كالجزائر - ليس فقط في التحدى لتطوير بنية فوقية سينمائية والصراع ضد الهيمنة الأجنبية على أسواقها الداخلية ، بل وفي تطور المسار التاريخي للأفلام ذاتها.. من سينما تقوم على أسطورة مثالية لبناء الدولة إلى صناعة سينما «سوية» متعددة الاتجاهات ..

ورغم هذا فإن النقاد أو المخرجين الاسرائيليين يتحدثون دائما كمرجعية لهم عن دول تتمتع ببنى فوقية راسخة مثل فرنسا والولايات المتحدة، ونادرا ما يشيرون إلى سينما ومخرجي العالم الثالث، أو إلى الجدل الساخن - العملي و النظري والسياسي والجمالي - الذى يموج به الخطاب السينمائي في العالم الثالث. وفي حين يقارن مخرجوها أفلامهم بموجات السينما الفرنسية والسينما الحرة الانجليزية والواقعية الجديدة في إيطاليا ، أو السينما في أوربا الشرقية، فقد عجزوا عن ادراك

(٢) انظر تريفان تودروف : غزو أمريكا.

وفهم التطورات وثيقة الصلة بوضعهم كالسينما الجديدة فى البرازيل أو ألوان السينما التحررية فى شيلي والارجنتين أو محاولات الجزائر وكوبا فى خلق بنية فوقية سينمائية فى زمن قياسي . مثل هذه المناقشات حول سينما بديلة قد تثير حوارا خصباً فى بلد كاسرائيل بلد يتصف ببنية تحتية متواضعة ، وأفلام ذات ميزانيات بسيطة ، فضلاً عن المشاكل السياسية والسكانية الملحة . مثل هذا الحوار الدائر فى العالم الثالث حول البحث عن استراتيجيات انتاجية وسياسية وجمالية والهروب من نمط الانتاج الهوليودى ، لاتجد لها - للأسف - صدى فى اسرائيل . ان ادراك اسرائيل لإشكالية وضعها كمزيج متفجر يجمع بين الشرق/ الغرب والعالم الأول / العالم الثالث أمر ضرورى بحثاً عن إجابات لتساؤلات حول كيفية تمثيل الأفلام للصراع العربى الاسرائيلى ، وإلى أى مدى تطور هذا التمثيل مع الزمن .

ان الأفلام الأولى مثل ، عمود النار - ٥٩ - والتل ٢٤ لايجيب - ١٩٥٥ - تعكس روحاً قومية بلا مشاكل ، وتتعاطف مع بطولة الاسرائيليين مع تشويه صورة العرب ، فى حين نجد أفلاماً لاحقة مثل ، خماسين ، ١٩٨٢ - ورفاق السفر ١٩٨٣ - (حرفياً اناء الغضب) تتجنب الثنوية(*) Manicheism بدلاً من تصوير الصراع المعقد بين أطراف النزاع ، فى نفس الوقت الذى نرى فيه بعض الأفلام الأخيرة تصور النتائج السلبية للنزعة العسكرية كما فى أفلام ، البندقية الخشبية ، ٧٩ - وجندى المساء ، ٧٧ - بدلاً من الأفلام الزائفة السابقة عن البطولات العسكرية . هذا إلى جانب قضايا أخرى وثيقة بدور السينما الاسرائيلية فى بعث وتجديد العبرية كلغة معاشة ، وكيف تعاملت مع مجتمع يمجع بتعدد اللغات كالعربية و البديشية والروسية والإنجليزية إلى جانب العبرية ، وهى لغات عليها أن تلعب دوراً يحكم وضعها التاريخى .. وإلى أى مدى تتردد صدى القصص التوراتية (الخروج - ابراهيم واسحاق - (ديفيد وجولات) فى هذه الأفلام ، ومدى تأثير النكبات الغربية عليها مثل كابوس الهولوكست بصفة خاصة ، وكيف قمعت السينما الاسرائيلية شقيقتها رغم موقعها فى الشرق الاوسط بتبنى صورة الغرب المثالى .

ومن القضايا الهامة التى حرصت على دراستها قضية التمثيل السينمائى لليهود الشرقيين - السفارديم - الذين يمثلون غالبية سكان اسرائيل ، ومدى العلاقة التى تربط تمثيلهم ، بالشرق الآخر ، .. أعنى الفلسطينيون . ففى بعض الأفلام مثل ، الف قبلة صغيرة ، ١٩٨٢ - والذى صور جزء منه

(*) ثنوى - المانوى (اتباع مانى الفارسى) ، الايمان بعقيدة ثنوية قوامها الصراع بين النور والظلام - المترجم - .

فى احدى المناطق السفاردية المشهورة شكل عدم تواجدهم نوعا من البنية الغائبة من خلال اقصائهم البين عن الصورة، فى حين ان البعض الآخر مثل فيلم «صلاح شاباتى» ١٩٦٤ - يشيع نزعة عاطفية للدمج العنصرى عن طريق زواج ابناء البطل السفاردى أو «المتوحش النبيل من بنات الكيبوتز». وبعد عشر سنوات نرى فيلما آخر هو «كاسبلان» ٧٣ - والذي عرض أثر ثورة السفارديم - يقدم سيناريو مشابه مع اختلاف فى ان البطل هذه المرة اكثر وعيا بطبيعة «دونيته» فى ظل الظروف المفروضة عليه .

ومصطلحات الحوار هنا سياسية تماما، فإذا كان هناك من يقول بأن كل الأفلام تحمل مضمونا سياسيا «وبتحديد أكثر - تحمل بعدا سياسيا» فإن السينما الاسرائيلية هى سينما سياسية بالدرجة الأولى، وخاصة تلك التى تدعى بغير هذا. ذلك ان السياسة هى جوهر أى نقاش حول السينما الاسرائيلية لعدة أسباب، أولا : ان قيام اسرائيل كدولة يختلف عن كثير من الدول فى أنه جاء نتيجة عقيدة سياسية واضحة وهى الصهيونية وليس ثمرة نتاج مغامرة تاريخية . والجدل الذى رافق تأسيس الدولة يتردد صدها فى الذاكرة الشخصية والتاريخية لمخرجيها . ففى حين يمثل الحديث عن وثيقة الحقوق «ماجناكارتا» وعلان الاستقلال ذاكرة بعيدة للشعبين الإنجليزى والامريكى فإن أى حوار حول طبيعة الصهيونية والدولة اليهودية مازال حيا ليس فقط فى الذاكرة الجماعية لاسرائيل ، بل حتى هذه اللحظة . ثانيا : أن وجود اسرائيل كدولة لها هوية سياسية هو نتيجة اشكالية مثيرة للنقاش والجدل - وبعبارة مخففة - نتيجة ممارسة القوة، وكما يقول ادوارد سعيد جاء «على أنقاض» وجود قومى آخر. وهى الاشكالية التى تأخذ بعدا لغويا فيما يشبه «حرب المسميات» ، فالحديث عنها يضعنا أمام أكثر من معنى مثل ، اسرائيل ؟ ايرتس اسرائيل ؟ فلسطين ؟ فلسطين المحتلة ؟ وهو مايورطنا فى قضايا وجهة النظر والمنظور السياسى .

ولأن التفسير النصى يحمل فى ذاته بعدا سياسيا، كان استخدامى لمنهج التفكيك بدلا من الخضوع لخطاب النص بأمل إحداث قطيعة Rupture معه ، بالكشف عن نزعاته الاسطورية كلما اقتضى الأمر، وبأمل الكشف عن الوجه الآخر للنص لاستنطاق صمته .

ورغم اهتمام الكتاب جزئيا بموضوع «صورة» الفلسطينيين والسفارديم فى السينما الاسرائيلية، فقد حاولت أن اتجاوز بعض الأخطاء المنهجية لمدرسة النقد السينمائى حول «الصورة الإيجابية» وهو منهج يركز اهتمامه دون مناقشة جدلية على سمات الشخصية الإيجابية أو السلبية فى الأفلام الروائية . ان غالبية الدراسات السينمائية حول العرقية والاستعمار تتصف بسذاجة منهجية

ونظرية، لأنها غالبا ما تكون مجرد محاكاة تفترض وجود علاقة مباشرة بين النص والواقع المؤيد له والذي يتفق مع النص ، متناسيا أن الأفلام ليست سوى أبنية مصنوعة وتمثيلات .

ان هذه الدراسات تجنح لتفضيل الصورة الاجتماعية وبالمعنى التقليدي: مثل تصوير الوسط والحبكة والشخصية على حساب إغفال أو التقليل من الابعاد السينمائية الخاصة بها^(٤) .

مثل هذا التعزيز والتأكيد على الشخصية الإيجابية يضل بعض المحللين والدارسين الى حقيقة وهي أن هذه ، الصورة الإيجابية ، لو تم تشويهها أو اختزالها، أو قدمت بصورة نمطية فسوف تعطى انطباعا خبيثا وضارا ، كما في حالات «العربي الطيب» أو «السفاردى الودود» . ذلك أن الشخصية السلبية في مثل هذه الحالة تشكل جزءا من منظور دياكتيكي تبدو فيه - حتى لو كانت تعبر عن فئة مضطهدة على حد تعبير «ولترينجامين» ، مرحلة تضعف من تناقضات العصر ،^(٥) ، فالدالة الفيلمية اذن لا يمكن اختزالها في موضوعات حول الشخصية والصورة بعد استبعاد حيوية التناقضات الايدلوجية والسينمائية، من هنا كان اهتمامي (بما استبعدته الصورة) وماتحمله بداخلها بهدف بيان « ثغرات» النص أو فجواته .

كما أبديت اهتماما بموضوع توزيع الادوار وارتباطه بقضية التمثيل الذاتى فى محاولة للكشف عن الحقيقة الضمنية من اسناد أدوار اليهود الاشكناز إلى السفاردى فى أغلب الأحيان، فى حين تسند إلى العرب أدوار السفارديم. وبدلا من الاهتمام بقضايا الواقعية كان اهتمامي بكل الوسائط Mediations التى تتداخل بين الواقع وواقع الحياة الاجتماعية، وسائط ترتبط بطرق الانتاج وامكانيات الارتباط بينها وبين الجنس genre والشفرات الثقافية ، وكذلك بالاعراف النوعية للأفلام. وكمثال فإن افلام « البيروكاس» هي أفلام كوميدية تماما، غالبا ماتبرز كل ماهو غريب grotesque فى حين أن « الفن الراقى » ممثلا فى الأفلام الشخصية أو الذاتية تندرج تحت نسق من الاعراف يختلف عنها تماما. وبدلا من البحث عن مدى التمثيل للواقع المتخيل كان اهتمامي بابرار تناظرات التناص الداخلي intertextual analogies لمعرفة مدى التطابق بين تكوينات الخطاب السينمائي واللاسينمائي .

ان الكتاب ليس دراسة عن سينما المؤلف أو يهدف إلى إقامة هيكل أو نصب تذكارى لأشهر

(٤) انظر: روبرت ستام ولويس سبنس: « الكولونيا ليزم والعنصرية والتمثيل فى مجلة سكرين ٢٠٢٤: ٢ (مارس - ابريل ١٩٨٣) من ٢-٢٠ .

(٥) والترينجامين : «من أجل معرفة بريخت»

مخرجيها، أو بهدف كيل المديح أو الذم أو اصفاء ألقاب، بل الهدف منه عرض تحليل تاريخي للسينما الاسرائيلية .. ومن حيث الاهتمام بالبعد التاريخي أو التعاقبى Diachronic ، ليس فقط عن تاريخها باعتبارها مجموعة نصوص ، بل وايضا للتشابه والتداخل الفيلمي بالعملية التاريخية بالمعنى الأشمل. لذا كان اهتمامي بالقراءات النصية - حينما يتطلب الأمر - والتي تعتمد على مناهج التحليل الأدبي والسينمائي مستحضرا أمامي كل الخطابات النظرية المتاحة التي ترتبط بالموضوع، وهي خطابات لانهتم فقط بطبيعة اليهودية والصهيونية والاستعمار ، بل وكذلك بنظريات الفيلم والخطاب. وبشكل أكثر تحديداً فإن منهجي في المقام الأول نصي، Textual أكثر من أن يكون مجرد تناول للأفلام على أنها مجرد انعكاس تاريخي أو أعراض اجتماعية . لقد تعاملت معها كأفلام ونصوص فيلمية باعتبارها كما يقول كريستيان ميتز، نتاج وثمره شفرات سينمائية متشابكة (الاضاءة - المونتاج - حركة الكاميرا) فضلا عن شفراتها الفنية (بنية السرد - الشخصية - الموضوع - وجهة النظر)، فضلا عن الشفرات السياسية والثقافية مثل (قضية الهوية اليهودية واسطورة الصابرا أو تعريف ما هو اراهابي) . وفي تناولي للأفلام الشخصية حددت خصائص وأعراف موضوعاتها .. اسلوبها السردى طبقا للمفاهيم التي تطورت على يد اريك ايورباخ، و ميخائيل باختين، و رولاند بارث، و فريدريك جيمسون، و جيرار جينت، وآخرين.

ان أى تحليل سياسى يجب أن يضع فى الاعتبار الشواهد الخاصة التي ينطق بها الفيلم ، ذلك أن قضايا مثل حجم الصورة ومدة عرضها مثلا لوثيقة الصلة بموضوع التمثيل الاجتماعى .. هل هى فى صالح أم ضد الشخصيات أو الجماعات، ومدى امكانية تعاطف الجمهور وتوحيده معها ، وأى الشخصيات عبرت عن أى مجموعات عرقية أو قومية ، وأياها كان التركيز عليها فى لقطات قريبة ، ومن الذى كان يبدو فى خلفية الصورة؟ وهل كانت الشخصيات ترى وتُفعل أم لمجرد الظهور لتُرى ويُفعل بها ، مع أى شخصية أو جماعات كان تعاطف الجمهور؟ ذلك ان مثل هذه الموضوعات السياسية والسينمائية والنصية والسياقية وثيقة الصلة ببعضها.

ثانيا: كان منهجي فى الدراسة يعتمد على فكرة ، علاقات التناص intertextual بمعنى تناول العلاقة بين نصوص الفيلم وغيرها من النصوص (السينمائية وغير السينمائية) التي سبقتها وكانت ذات تأثير عليها. وفى حالة السينما الاسرائيلية فإن ، التناص ، فيها يتبنى مجموعة من المقولات الأساسية مثل :

١ - الدور الذى يلعبه الوهم والاستشهادات فى السينما الاسرائيلية .

٢- تأثير بعض الأفلام الأجنبية .

٣- تأثير أسلوب بعض التيارات السينمائية عليها مثل الواقعية الإيطالية الجديدة والموجة الفرنسية أو أفلام الحركة الأمريكية .

٤- تواجد بعض النصوص اللافيلمية فيها من خلال الإعداد السينمائي لأعمال روائية ومسرحية، بالإضافة إلى الاضواء النصية للممارسات المعاصرة في الفنون الأخرى (من هنا كان اهتمامي بالترجمة من وسيط اعلامي لآخر أو ما يطلق عليه «ميتز» التداخل السينمائي بين اللغات ، Semiotic interference between language ، (٦) .

٥ - وأخيرا الممارسات النصية الأشمل لتكوينات الخطاب discursive formation للثقافة (ميشيل فوكو) .

وعلى سبيل المثال .. طرق ووسائل تكوينات الخطاب الأساسية للصهيونية عبر توسطها نصوص فيلمية وكيف تطورت عبر الزمن وفق مايسميه «فوكو» ، «القوة الموجهة» ، Vector of determination” وكذلك العلاقات الفرعية بين اشكال الخطاب، وكيفية تردد صداها عبر الأفلام، «ما قيل فعلا» ، “already said” و«ما قيل قبله” Prior speakings” (باختين) على لسان الصحفيين والسياسيين ورجال الدين والدعاية . وهو نفس الاهتمام الذي أوليته لعمليتي الاحياء والتلقيح بين النصوص inter-Fecundation بين النصوص، لذا كان ابتعادي عن نص معين بين الحين والآخر لرؤيته كجزء من تكوين خطابي، أو كمقابل لنصوص أخرى (النصوص الصحفية كمثال) التي قد تشاركها أو يشاركها منطقها الضمني بنية الشعور (رايموند وليامز) .

والمنهج النصي والخطابي يتوافق تماما مع النتاج الثقافي لشعب يفخر بنوع من الامتياز ذي التفوق في علاقته بفكرة النصية Textuality والتي خلقت لديه نوعاً من السحر ، بل اللذة

(٦) كريستيان ميتز : اللغة والسينما، ص ١٦٠-١٦٥ .

(*) ملف من الورق المكتوب عليه صيغة صلاة : للشماع ، يوضع في عضادة الباب - وتسمى بهذا الاسم - وتعلق على الجانب الأيمن . وجرت العادة على أن يقوم الشخص الداخل للمنزل أو للمغادر له بوضع يده عليها قائلاً : ، ليحفظ الله خروجي ومجيتي من الآن وإلى الأبد .. والبعض يقبلها عند الدخول والخروج .
انظر د. رشاد عبد الله الشامي - الشخصية اليهودية الاسرائيلية والروح العدوانية ، ص ٣٦ - عالم المعرفة - الكويت . (المترجم)

الجمدية erotics مثل تقبيل المزوزا Muzuzah (*) والرقص حول النص في عيد رأس السنة Simchat Torah ، ، سمحت تورا ، (*) شعب تاريخه يتميز بوفرة النصوص ، والاشعار المسيحية Messianic Verses للشاعر السفاردي ، إدموند جابيه Edmond Jabés نغزو تفوق اليهودية إلى شدة تعلقها بالنص كما يرى ان اليهودي النانه يعتبر الكتاب المقدس هو وطن الأسلاف ووطنه . وبهذا المعنى فهو لا يشارك ، جورج ستايتز ، فقط من ان ، النص ووطننا ، فقط ، بل وتمجيد النص والكاتب في أعمال سفاردي آخر هو ، جاك دريدا ، الذي كتب مقالة عن ، جابيه ، يتحدث فيها عن علاقة التبادل المشترك بين اليهود والكتابة باعتبارها علاقة مؤسسية .

فاليهود قد اختاروا الكتابة Scripture والكتابة Scripture اختارت اليهود (٧) . من هنا فإن اسرائيل الدولة ترتبط بعلاقة شديدة التشابك بالنص ثمرة ذاكرة تاريخية بعيدة تغذيها النصوص التاريخية (التوراه - التاناخ **) والتوراه الشفوية (***) ، بالإضافة إلى نتاج الكتابات الصهيونية المعاصرة . بهذا المعنى فإن كثيرا من الأفلام عند مناقشتها يمكن رؤيتها كنصوص صهيونية ولا تعبر حرفيا عن مجازات الصهيونية فقط (جعل الصحراء تزدهر كمثال) ، بل ترجمه وتعبيرا عن السرد السائد (جيمسون) من خلال السينما كوسيط .

ومع هذا كله فإن ، التحليل النصي ، وفكرة ، التناص ، أو علاقات التناص وحدها ولا تفصح عن دلالات الفيلم ، من هناك كان اعتمادي أيضا على المنهج السياقي Contextual ، ذلك أن الأفلام تعبر عن بيئتها الثقافية ويشكلها التاريخ وتتأثر بالأحداث ، والفصل بين النص والسياق أو بين ، الداخل ، و ، الخارج ، في مثل هذه الحالة يصبح مفتعلا نظرا للتداخل والاختراق السهل فيما

(٧) انظر جاك دريدا : الكتاب أو المكتوب أو العهد القديم كما يطلق عليه فرقة القرائين - المترجم - إدموند جابيه وقضية الكتاب ، في الكتابة والاختلاف من ٦٤-٧٨ وايضا ، جورج ستايتز ، النص ووطننا في ، Salmagundi ، ٦٦ وثناء وربيع ١٩٨٥ ، من ٤-٢٥ .

(*) هو اليوم من التاسع من ايام ، عيد السكوت ، وفيه ينتهي اليهود من قراءة ، التوراه ، ويبدأ الاحتفال بمواكب حاملين لفائف التوراه ويدور الاولاد تحت سن الثالثة عشرة والاطفال حول منصة التوراة في المعبد والكل يغني ويرقص - المترجم انظر : شكرب عبد الوهاب : المسرح العبري ص ١٨٥-١٨٦ .

(**) التاناخ : أحد الأسماء التي يطلقها اليهود على كتاب العهد القديم ، وهي اختصار لأسماء اجزائه الثلاثة : التاء اختصار لكلمة التوراة والنون اختصار لكلمة بنليم (الانبياء) والحاء اختصار لكلمة (كترقيم) المكتوبات) ولكنها تنطق في نهاية الكلمة خاء . انظر : رشاد سامي - اشكالية الهوية الاسرائيلية ، ص ١٠٨ ، عدد ٢٤ ، عالم المعرفة - الكويت . (المترجم)

(***) الاحاديث الشفوية المنسوبة إلى موسى .

(٨) فردريك جيمسون : اللاوعي السياسي .

بينهما. فالسياق ذاته Context قد مر وعبر خلال مايسميه « جيمسون » التناص السابق^(٨) Prior textualization في حين تم اختراق النص تماما بتشكيله بعناصر سياقية وتطور الممارسات التكنولوجية والسينمائية والمرحلة التاريخية التي تتحدث بها الشخصية وهكذا. من هنا يجب رؤية السينما الاسرائيلية عبر سياقات متعددة .. تاريخية واقتصادية وسياسية وثقافية ودراستها عبر ميادين مشتركة متعددة (عبرتخصصية) inter- disciplinary .. وكمثال لايضاح نمو دور قوانين الدولة والحوافز المالية التي تمولها الحكومة وعلاقتها بصناعة السينما ومدى تأثيرها على الأفلام التي تتناول أحداثا معاصرة.

كما استعنت بفكرة « لوسيان جولدمان » عن التماثلات homologies بين بنية السرد واللحظة التاريخية لتقريب المسافة بين النص والسياق، وهي الفكرة التي عمقها « فريدريك جيمسون » في كتابه « اللاوعي السياسي » لعقد موازنة بين عالم الفيلم المصغر والعالم الاجتماعي الكبير . وكمثال فإن نزعة الأفلام الشخصية لفترة السبعينيات والثمانينات في تقديم أبطال لا ينتمين يعانون الاحساس بالعزلة ورهاب الأماكن المظلمة، يمكن قراءتها كاستعارة تعكس شعور مخرجيها بالهامشية والحساسية السياسية لدولة محاصرة ومعزولة سياسيا من غالبية دول العالم . والتكرار الدائم « لموتيفة البحر في افلام « توم البصاص، ١٩٧٢ - البندقية الخشبية - ٨٠ - يمكن فهمها بالمثل على أنها بمثابة الاستغاثة بملاذ مائي اتجاه غرب اكثر « تعاطفاً .

وقد استعنت بمفهوم آخر له أهميته في تقريب المسافة بين النص والسياق، ألا وهو مفهوم الامثولة أو المجاز Allegory عند « أريك ايورياخ » و« أنجوس فلتشر » و« ولترينجامين » و« بول دي مان »، والتي تعد بمثابة شظايا تعبير تساعد على فك الشفرة التأويلية، وهو المفهوم الذي طبقه فريدريك جيمسون و« اسماعيل اكسفير » على الانتاج الثقافي للعالم الثالث . ففي مقالة لـ « فريدريك جيمسون » بعنوان « أدب العالم الثالث في عصر الرأسمالية متعددة الجنسيات »^(٩) يطلق حكما عاما فيه شيء من العجلة « بأن كل نصوص العالم الثالث »^(١٠) هي استعارية (مجازية) ، حتى تلك النصوص المغلفة بطاقة شهوانية فإنها على حد قوله « تقدم بعدا سياسيا يأخذ شكل المجاز على المستوى القومي . ومصير الفرد الخاص ما هو إلا تعبير مجازي عن الواقع العام المرير لمجتمع وثقافة

(٩) لوسيان جولدمان : مقالات في منهج سيكولوجية الادب .

(١٠) فريدريك جيمسون: أدب العالم الثالث في عصر الرأسمالية متعددة الجنسيات (Social Text ١٥ خريف ١٩٨٦) ص ٨٥ - ٨٨ وايضا نقد المقالة في نفس المجلة (خريف ١٩٨٧) ص ٢-٢٥.

العالم الثالث، . أما «اسماعيل اكسفير» فهو يقتفى في مقالته « مجازيات التخلف ، نوعين من المجاز في السينما البرازيلية الجديدة . الأول هو مجازات أنصار الغائيه (*) teleological والتحسينية (** meliorist المتأثرة بالماركسية لبداءيات السينما الجديدة Cinema Novo حيث يكشف التاريخ للعيان عن هدف تاريخي ذي معنى . والثاني .. مجازيات حدائة التفكير الذاتى فى السينما السرية ، حيث ينزاح التركيز فيها عن المعنى المجازى لمسيرة التاريخ إلى الخطاب ذاته كمشظايا متناثرة يبدو فيها المجاز كشاهد امتياز على لاوعى اللغة فى سياق غياب كامل للغائيه (١١) .

ورغم أن تعميمات « جيمسون » حول الخاصية المجازية لروايات العالم الثالث وتطبيقات «اكسفير» لبعض الحالات الخاصة تحتاج إلى التعديل والمواءمة فى حال تطبيقها على السينما الاسرائيلية فإنها تنطبق على موضوعنا ، ذلك أن تاريخها يكشف عن واقع واضح لعرض « المجازات القومية » بالمعنى الذى يقصده « جيمسون » . فأفلام البطولة القومية الأولى تشكل مجازات تعليمية يبدو فيها بوضوح أن أهداف الصهيونية الاشتراكية هى التى توجه عن عمد عملية اخراج «الصور الملموسة» والشخصيات النموذجية والوقائع المثالية، بهدف التفانى والالتزام بالقضية الصهيونية. وإذا كان المفهوم الكلاسيكى للمجازيات يحمل معه القصديّة والهدف ، إضافة إلى الفعاليات المكملّة للمؤلف الذى يخفى ويلمح، والقارىء الذى يكتشف ويستكمل ، إلا أن بالإمكان الفصل بينها وبين القصديّة الأصليّة لإدراك المجازيات اللاشعورية أو الضمنية ، وبذا تصبح جزءاً لا يتجزأ من السياق الذى يقوم عليه الفيلم . لذا يمكن اعتبار أفلام « البيروكاس» مجازيات غير مرئية للتوتر العرقى ومحاولات التسوية بحيث يصبح الزواج المختلط صورة مصغرة للمجتمع تتوحد فيها نزاع الجماعات ، وكذلك الحال فى الأفلام الشخصية أو الذاتية التى قد لا تبدو سياسية، يمكن قراءتها على أنها تصور لنا مجازيات للوحدة والعزلة والإزاحة حيث يبدو المصير المتأزم للشخصية – دون ما نعهد – بل ورغم قصد مؤلفيها – « تصويراً وتجسيدا – لغربة البيئة والوسط و« عزلة » الدولة ككل.

وأخيرا كان اهتمامى بالمشاهد فى النص Spectator in the text .. ذلك أن التجربة

(*) الغائيه : الاعتقاد بأن كل شىء فى الطبيعة يقصد به تحقيق غاية معينة (المترجم).

(**) التحسينية : الايمان بأن العالم ينزح إلى التحسين ويأنه فى ميسور الإنسان أن يساعد على تحسينه (قاموس المورد) . (المترجم)

(11) I smail xavier, “ Allogories of underdevelopment: From the “ Aesthetics of Hunger to the Aesthetics of Garbage” (Ph.D: dissertntion, Newyork university, 1982

الفيلمية (السينمائية) تتأثر بالضرورة بمدى وعى المشاهد السياسى والثقافى والشكل خارج النص وتخرقه حقائق اجتماعية مثل الجنسية والعرقية والطبقة والهوية الجنسية . وتعبير ، باختين ، فإن كلمة الفيلم الايدلوجية تتوجه إلى مخاطب addressee - أى متفرج فى هذه الحالة - يتواجد فى علاقة اجتماعية صريحة مع المتكلم أو اطار النص، وهى هنا المؤسسة السينمائية وصانعو الفيلم. والمشاهد فى هذه الحالة محدد دائما وليس انساناً مجرداً.. بل امرأة أو رجل، اشكنازى أو سفاردى ، فلسطينى أو اى شخص آخر .. ذى سلطة قلت أو كثرت - على علاقة حميمة أو بعيدة بالعالم الذى يقدمه الفيلم . لذا يجب ان نضع فى الاعتبار ليس فقط الجمهور الذى يخاطبه الفيلم صراحة أو ضمناً ، بل وايضا امكانية القراءات الخاطلة والمتحرفة ، أى الطريقة التى يمكن أن يفسر بها الفيلم تفسيراً مختلفاً من قبل جمهور مختلف، نظراً لطبيعة الخبرة أو التجربة عند قطاع معين من الجمهور، وكمثال فإن سكان اسرائيل من السفارديم - يمكن أن يحدثوا قوة ضغط معادية ازاء تمثيلهم الجائر.. اذن دلالة الفيلم وكما أرى قد تكون مدعاة للمصالحة أو محلاً للخلاف والمقاومة .

والنزاع والصراع حول الدلالة الفيلمية يجرى أيضاً، على صفحات الصحف السينمائية وغير السينمائية والكتب . والجهد المبذول لتحليل و textualize السينما الاسرائيلية يكاد يشق طريقه الآن بالكاد، إذ لا يوجد سوى دراسة ، جلوريا جاكوب ارزوني ، بعنوان ، الفيلم الاسرائيلى ، تأثيراته الاجتماعية والثقافية فيما بين ١٩١٢ - ١٩٧٣ ، والذى قدم كرسالة ماجستير بجامعة ميتشجان عام ١٩٧٥ وطبع عام ١٩٨٣ . وفى حين يقدم الكتاب بعض الملخصات حول حبكة الأفلام مع بعض المعلومات السياحية ، إلا أنه يفتقر الى المنهجية ، إذ لا يقدم سوى القليل من التحليل السينمائى والسردى أو السياسى بصفة خاصة . فهو كتاب ، حول الموضوع، وليس ، عن الموضوع ، ، إذ يعيد انتاج نفس الاساطير كما تفعل الأفلام دون أى احساس بالقطيعة Rupture أو التحريض والاثارة ، فضلاً عن النقص الشديد فى المعلومات أو معرفة بالمجتمع السفاردى فى اسرائيل الذى يصفه الكتاب اكثر من مرة ، بالغرابة ، والذين وصلوا اسرائيل مصابين ، بأمراض من استوائية تكاد تكون مجهولة ، وبلا عمل^(١٢) هذه الأصول الاستوائية، المزعومة عن السفارديم ماهى إلا جزء صغير من الجغرافيا المتخيلة . ووصف حياتهم ، بالفاقة أو البطالة ، يعطى انطباعاً مضللاً حول ظروف حياتهم المادية التى خلقوها وراءهم. ويضيف الكتاب فى لغة فيها تحيز وتعصب غريبين أن يهود

(12) Ora Gloria Jacob. the Israeli film: Social and cultural influences, 1912-1973, p 22.

(١٢) للمرجع السابق ، ص ٢٣ و ٢٥ .

شمال افريقية ليسوا عرقيا من اصل تقي، تجد من بينهم سحر وخرافات لاتعرفها الشريعة اليهودية^(١٣). وفي حين لايرد ذكر للفلسطينيين في كتاب « جاكوب ارزوني، فإن العدد الخاص من مجلة « الأدب والفن الافريقي (صيف ١٩٧٨) الذي أعده «جاي هينبل» و « يانن أو فراد Janine Euvrard يعتبر كما يشير عنوانه إلى حد ما محاولة لاقامة حوار اسرائيلي فلسطيني . ويتكون الكتاب من لقاءات مع مخرجين ومؤرخين يهود وعرب (رام ليفي - ايندا بولينى - موشيه مزراحي - ايجال نيدام - مونيكا نخار - فلوراك - توفيق صالح) على مقالات لكل من : محمود حسين - محمد بن سلامة - وليد شميطة - أمنون كابلوك - على شوباشي). باختصار فإن كتاب Israel palestine : Que peut le cinema يمدنا بمجموعة ثرية من الانطباعات عبر منظور بديل. بخلاف هاتين الدراستين هناك بعض المذكرات ممن ساهموا في صناعة السينما الاسرائيلية يرتبط: اثنان منها فقط بالسينما وهما كتاب « صناعة الحلم » لـ «مارجوت كلاوزنر» والذي أصدره الاستوديو الذي كانت ترأسه في « هيزليا» عام ٧٤ و كتاب «ياكوف ديفيدون » : الحب المحترق -١٩٨٣- وبشكل عام فإن الحديث عن السينما الاسرائيلية في غالبية هو من مهام النقاد الصحفيين أو كتاب غير متفرغين يعملون بالسينما الاسرائيلية . وتعتبر مقالة « يهودا هاريل» اول محاولة لعمل مسح عنها في كتاب « السينما منذ نشأتها حتى الآن^(١٤) الصادر عام ١٩٥٦ ، في حين كتب « ناثان جروس» و « إراى أجمون» و « رينان شورر» مقالات نقدية مفيدة في الصحف الاسرائيلية^(١٥) . وفيما عدا هذا فإن النقد السينمائي يقتصر في معظمه على الاستعراض والنقد اليومي للصحفيين . وقد ذكرت بعضها في محاولة لتفكيك المنطق الضمني لخطاباتها، وتكون بمثابة نقد شارح Meta-critique أو مايسميه «مينز» «الصناعة الثالثة» أو «الملحق اللغوي» لصناعة السينما .. أو الاجهزة النقدية التي تتوسط العلاقة بين الجمهور والفيلم.

ذلك أن النقد الصحفي الاسرائيلي شأنه شأن النقد السينمائي في كثير من العالم ينزع للانطباعية ويعبر عن مقولات عامة عفى عليه الزمن ليحل مكانه نظرية معاصرة ، وان مجلات

(١٤) يهودا هاريل : ثلاثون عاما للفيلم الاسرائيلي في السينما من بدايتها حتى الآن ، تل ابيب ، ١٩٥٦ ، ص ٢٢٩-٢٣٠ .

(١٥) ناثان جروس : الفيلم الاسرائيلي من ١٩٠٥-١٩٤٨ مجلة Kolnoa (الصور المتحركة) (١٩٧٤) ص ٩٣-١٠٣ وايضا : « السنوات الخمس الثانية للسينما الاسرائيلية من ١٩٥٣-١٩٥٨ نفس المجلة ٥ (ابريل - مايو ١٩٧٥) ص ٦١-٧٤ .

* آرى أجمون : السينما الصهيونية والفيلم الاسرائيلي، Musage ١١ (١٩٧٦)

* رينان شورر : سينما اسرائيلية .. تاريخ اسرائيلي ، سكيرا هوداشيت Skira Hodashit ، مايو ١٩٨٤ .

سينمائية على سبيل المثال مثل ، كولنوا Kolnoa و ، كلوز أب ، وستراتيم، Stratim والتي كانت تطبع بصفة غير منتظمة – مازالت تكتب بتكلف عن سينما المؤلف والتي آلت الى السقوط لحدما دون أن تقترب أو تمس التيارات النظرية التي أعقبتها كالماركسية والسيموطيقا. والتحليل النفسي .

أكثر من هذا فإن نقاد السينما في اسرائيل ينزعون لرؤية السينما الاسرائيلية من خلال العدسات المشوهة للفن الراقى وتحيز حول العرق بدعوى ادماج واضفاء ، ذات مثالية غربية ، فى الوقت الذى يحل فيه نقاد السينما المعاصرة مثل «ريتشارد داير» ، «جين فيور» ، فكرة ، اليوتوبيا ، أو ، المثالية ، للكشف عن الدلالات العميقة لموضوعات شعبية ، هابطة أو شعبية ، مثل الكوميديا الموسيقية ، بينما ينظر النقد الاسرائيلى باستخفاف لافلام «البيروكاس» ، الشعبية باعتبارها ، سوقية ، لاتستحق الاهتمام ، فى حين ان السينما الاسرائيلية – فى رأى- فى حاجة إلى منهج معاصر يتناسب مع ثقافتها وتعقدها الايدولوجى .

ايلاششوحات

السينما الاسرائيلية كمنهج ثقافى وفن

الفصل الأول

البدایات فی «الیاشوف»



شیمون بروفسنر ... فیلم "أودید التائه"

الفصل الأول

البدايات في «الياشوف»

●● عرفت فلسطين السينما منذ بداياتها الاولى عام ١٨٩٦ عندما صور فيها «لويس» و«أوجست لوميير» لقطات ساحرة ومدهشة Exotic كما فعل في كثير من دول العالم الثالث كالمكسيك والهند ومصر، ومع نهاية القرن قام مصور «توماس اديسون» بتصوير مشاهد محلية.. خاصة في القدس. وفي حين كان فيلم الاخوة لوميير «محطة قطار في القدس» صدى لفيلمها «وصول القطار إلى محطة سيتوت» فإن فيلم «اديسون» «الرقص في القدس» عام ١٩٠٢ يتكرنا بفيلمه «رقصة فاتيما» وباستثناء الفيلم التاريخي «من المهد إلى الصلب» (*) From Manger to cross ١٩١٢ اخراج «ولكوت كريستيان» فإن غالبية ما أنتج في فترة السينما الصامتة كان قاصرا على الأفلام الإخبارية والرحلات والتسجيلية التي صور غالبيتها أجانب غربيون استهوتهم مناظر فلسطين الأسطورية. وقد صور فريق الاخوة لوميير مشاهد من فلسطين لعرضها على الشاشات الأوروبية. ولم يكن فيلم من «المهد إلى الصلب» مجرد قصة المسيح بل قصته وقد أعيد خلقها على الأرض التي شهدت مولده. لقد بدأت عروض السينما في فلسطين قبل أن توجد دور العرض كما حدث في بلاد أخرى. وكان الإيطالي «كولارا سالفاتور» أول من بدأها في عدة مدن، كما عرض بفندق «يوربا» بالقدس عام ١٩٠٠ واحدا من أوائل هذه العروض وهو فيلم «يوميات محاكمة دريفوس» الذي يدور حول أحداث محاكمة الضابط اليهودي الفرنسي في قضية العداء ضد السامية والتي جرت أحداثها بفرنسا في سبتمبر ١٨٩٩. وقد ارتبطت حركة انشاء دور العرض فيما بعد بمصر اكبر مركز لصناعة السينما في الشرق الأوسط. وأول سينما افتتحها يهود مصر في القدس عام ١٩٠٨ هي «أوراكل» Orakle وكان جمهورها يمثل أشقانا من الجماعات الدينية والعرقية. وكان أول اعتراف رسمي بأهمية السينما الثقافية من «الياشوف» (ويقصد بها بالعبرية المستوطنون اليهود الصهاينة في

(*) الفيلم انتاج أمريكي لشركة «كليم» من اخراج الأمريكي «سيدني أولكوت» (١٨٧٢-١٩٤٩) الذي يعتبره المؤرخ السينمائي لويس جاكوب في كتابه «نهضة الفيلم الأمريكي» واحدا من أفضل ثلاثة مخرجين في فترة السينما الصامتة، بل ويضعه بعد «جرفيث» وهو ممثل مسرحي بدأ الاخراج مع شركة بيوجراف سنة ١٩٠٤ لمدة عامين إنتقل بعدها للشركة «كليم» كمخرج أول للشركة حيث قدم لها أكثر من مائة فيلم امتازت بحرفية الاخراج والتصوير الخارجي. من أشهر أفلامه «بن هور» ١٩٠٧، «أوليفرتوست» ١٩١٢- سافر إلى أيرلندا لحساب الشركة وقدم أفلاما سياسية أثارت جدلا، وخلال عامين زار خمسة عشر بلدا منها القدس حيث اخرج هذا الفيلم الديني الذي أثار استياء الشركة فرفضت اسمه من الفيلم لفترة ثم أعادت عرضه بعد نجاحه. وقد أثار فيلم «من المهد إلى الصلب» عند عرضه في إنجلترا جدلا بين المثقفين وطالب البعض بمنعه ولم ينتقده إلا موقف «اسرائيل زنجويل» أحد دعاة الصهيونية ليستمع عرضه. ومع نهاية الثلاثينيات كان يعتبر واحد من أفضل عشر مخرجين في السينما الأمريكية (المترجم).

فلسطين) جاء على لسان « ماثير ريزنجومي، أول عمدة لتل أبيب والذي زار الإسكندرية عام ١٩١٣ للاطلاع على كيفية ادارة دور العرض. وهي الزيارة التي ساهمت على انشاء أول دار عرض فى تل أبيب وهي سينما « عدن » عام ١٩١٤ كما تعلم فيها الممثل « ياكوف دافيدون » أحد اصحاب دور العرض الأوائل حرفية السينما فى ستوديوهاتها . كانت مصر مركزا دوليا فى المنطقة لتوزيع الأفلام ومعظمها أوربي وأمريكي ومن خلالها كانت تعرض هذه الأفلام فى فلسطين .

وقبل انشاء معمل « يوروشاليم سيجال، Yerushalyeem Segal للترجمة العبرية فى تل أبيب كانت الترجمة تتم فى القاهرة على يد المترجم « بيوريلو Piorilo » (*) . وهناك شواهد تاريخية على مستوى الانتاج لمثل هذه الروابط بين مصر وفلسطين . فى الأربعينيات قام المنتج «يونا فريد - مان» بانتاج فيلم يعتبر من أوائل الأفلام الاسرائيلية باسم « مدينة مؤمنه » Faithful city (١٩٥٢) بعد أن اكتسب خبرته من شركته فى مصر التي كانت تنتج أفلاما مصرية قام ببطولتها كبار النجوم والمطربين مثل محمد عبد الوهاب وفريد الاطرش (١) !! ومن فلسطين طلب عربى من يافا من « ناثان اكسيلورد Nathan Axelord » عام ١٩٤٤ اخراج فيلم اخبارى بالعربية عرض فى معظم المدن الفلسطينية . كما وجهت إليه دعوة من عربى بالقدس - نيابة عن نفسه وشركائه المصريين - لاجراج الفيلم الروائى الناطق بالعربية « أمينتى » " My wish " ، حيث استعان بمترجم أرمنى لعدم معرفته العربية وهو فيلم يقوم على نفس حبكة افلام الميلودراما التي تجمع بين الأغاني والرقص والتي اشتهرت بها الأفلام المصرية حينذاك . ويدور حول معارضة اسرة ثرية لابنتها من الزواج من شاب فقير وارغامها على الزواج من زوج ثرى . وفى نهاية الفيلم وبعد ان يصبح البطل الفقير ثريا يتزوج من حبيبته .

وقد لمس الفيلم بعض الموضوعات « الحساسة » حيث تدور أحداث أحد المشاهد بجوار نهر هارياكون Hayarkon river (منطقة فى تلك أبيب) والفلسطينيون ينشدون أغنية « بلدنا الجميلة » . وفى مشهد آخر تحضر شخصية هامة مؤتمرا للمواطنين العرب . لقد صور الفيلم فيما بين نهاية عام ١٩٤٥ وبداية عام ١٩٤٧ وعرض فى العديد من المدن العربية إلا أنه لم يعرض فى فلسطين خشية اثاره النزاع بين العرب واليهود . ومع صدور قرار الأمم المتحدة بتقسيم فلسطين أخذ منتجوه نيجاتيف الفيلم إلى بيروت خشية أن يعرف ان الفيلم انتاج صهيونى (٢) .

(١) تاليله بن زكبا : عندما صورت راشيل عارية ، معاريف ، يونيه ١٩٧٨ . ملحوظة : المعرف ان انتاج أفلام عبد الوهاب الأولى وفريد الاطرش جاء على يد الشوام . وغير معروف ان « فريدمان » هذا كان شريكا فى اى من شركتى الانتاج وربما كان هو موزع أفلامها . (المترجم) .

(٢) فيما يتعلق بالمادة الخاصة بالمخرج « اكسيلورد » فتعتمد على لقاء معه تم فى مايو - يونيه ١٩٦٨ .
(*) ليوبولد فيوريلو .. كان موظفا فى مصلحة المساحة ثم رئيس قسم التصوير الشمسى وأول من قدم الترجمة على الشاشة منذ عام ١٩١٢ وأصبح المحتكر الوحيد لها وبكل اللغات لفترة مابعد الحرب العالمية « المترجم » .

وما أن أثارت العروض الأولى الاهتمام .. خاصة بعد عرض « يوميات دريفوس » في فندق « يوريا » حتى دعا « اليازير بن يهودا » - أحد الرواد الذي نادوا بإحياء اللغة العبرية . باطلاق الكلمة العبرية « رى أونو » re inoa - وتعنى الصور المتحركة - على السينما توغراف ، وهو الاهتمام الذي كان مدعاة للدهشة حيث كانت الصحافة العبرية والمؤسسات الصهيونية تتجاهل السينما تماما باعتبارها « لا تتناسب مع العالم الروحي لأرض اسرائيل » ، ايرتس اسرائيل .. أو أرض التوراة والجذور (٣) . وهو موقف الصفوة الذي اقترن بالمؤسسة الثقافية الاسرائيلية حتى الآن . وفي الوقت الذي كانت تصدر فيه مجلات متخصصة عن الفن السابع في اوربا وامريكا كان موقف الكتاب والنقاد في اسرائيل هو تجاهلها ، بل وارغام اصحاب دور العرض بالاكتفاء بترجمة بعض المقالات الأجنبية .. أو كتابة « نقدهم » ، احيانا بهدف التسويق . ولم يظهر في ميدان الكتابة عن السينما حتى عام ١٩٢٧ سوى اسم الكاتب « افيجدور هايرى » : بمقالة له عن شارل شابلن (٤) . أما النقد السينمائي فلم يعرف إلا في نهاية الخمسينيات مع صدور مجلة « فن السينما » Omanut bakolnoa ، ديفيد جرينبرج ، والتي استمرت فيما بين ١٩٥٧-١٩٦٣ .

وقد أثار ظهور سينما « أوراكل » في القدس عام ١٩٠٨ موجة من الغضب لدى متطرفي طائفة اليهود الاشكناز حيث اقتحم ثلاثة من « الياشوف » دار العرض ووقفوا عروضها وكان من بينها فيلم « قضية دريفوس » (٥) . وفي عام ١٩١٣ كتبت صحيفة « أهدوت » (الوحدة) عن المصصقات الدينية ساخطة على السينما توغراف (وخاصة أنها ملك الروماني) «ايوجين يورلنش » لأنها تتيح الاختلاط بين الجنسين . كما ارتفعت اصوات الغضب والاحتجاج من القيادات الدينية والعمانية ازاء عروض السينما والمسرح (٦) . وهو الموقف الذي مازال قائما حتى الآن بين الدوائر الدينية المتطرفة التي تعترض على عروض يوم السبت المسائية .. بخلاف اصوات أخرى لاسباب مختلفة . ومع ان السينما اعتبرت تسليية منحة إلا أن بعض اليهود استخدمها لأغراض خيرية . وفي حين تشيد صحيفة « الضوء » (Haor) بهذا الاتجاه لمساعدة المحتاجين ، نجد ان صحيفة « العامل الشاب » Hapoel batzair تنتقد اسلوب العاطلين هذا بنشر الاعلانات عن « عروض السينما » لصالح المعوزين والأسر المحتاجة وجمع دوة العروس الفقير bakhnasat kala ودفع

(٣) أوام كلاين : عرض أول فيلم صامت ، في مجلة Kolnoa (ابريل - مايو ١٩٢٥) .

(٤) افيجدور هايرى : شابلن الفنان في هأرتس - أول فبراير ١٩٢٧ .

(٥) كلاين : عرض أول فيلم صامت ، ص ٧٦ .

(٦) افراهم آدافى : العشرين سنة الأولى ، تحرير (أ. يوفى) ، ص ٥١-٥٢ .

دية المسجونين .. مما يجعل من التبرع مجالا للاستغلال دون رقابة واشراف ، (٧) . وقد أثار توزيع الفيلم الناطق - كما حدث في اوريا - ثائرة العاملين بالسينما .. خاصة من الموسيقيين .. ليس فقط لما قد يلحق بهم من ضرر اقتصادي ، بل لاسباب وطنية ، ولما تحدثه السينما الناطقة من اثار سلبية على اللغة العبرية .. ان الأهمية المتزايدة للسينما الناطقة يعرض استقلالنا وحياتنا الروحية في ارض اسرائيل للخطر . فهي ستسرب اليها - شئنا أم أبينا - الثقافة الأجنبية على حساب اللغة العبرية وتعرض علينا رؤية وصوراً ليست منا تبعد جيل الشباب عن شعبه وثقافته .. فضلاً عن الاموال التي ستعود على الأجانب ، (٨) .

وأول فيلم ناطق عرض في فلسطين في نهاية عام ١٩٢٩ هو ، سوني بوي Sonny Boy (١٩٢٩) والذي عرض قبل ، مغني الجاز ، (١٩٢٧) وقد ارتبط بكلمة جديدة دخلت قاموس اللغة العبرية وهي ، كالنوا ، Kalnoa أو ، الصوت المتحرك ، Moving sound التي اطلقها الكاتب ، يهودا كارني ، . وقد واكب تطور صناعة السينما في ، الياشوف ، (المستوطنين الصهاينة) تطور النشاط الصهيوني في فلسطين وكان امتداداً له ، مما أدى إلى التوافق والتناغم بين رواد السينما ورواد الصهيونية . وأول فيلم صهيوني قصير أخرجه ، موش موراي روزنبرج ، في فلسطين وهو ، اول فيلم عن فلسطين ، ١٩١١ ومدته اثنتي عشر دقيقة ويدور حول الأنشطة الصهيونية والأماكن اليهودية وقد تم عرضه في المؤتمر الصهيوني الثاني عشر الذي عقد في مدينة ، بازل ، .

وفي عام ١٩١٢ صور ، اكينا اري فايز - أحد مؤسسي تل ابيب - فيلماً عن ارض فلسطين "Eretz Israel" قام بتوزيعه ، الصندوق القومي اليهودي ، (٩) . وهو ما فعله بعد ذلك مخرجون مثل ، ياكوف بن روف ، و ، ناثان اكسلورد ، و ، باروخ اجاداتي ، ، بل إن مخرجاً مثل ، اكسلورد ، كان يعتبر نفسه صهيونياً من الدرجة الأولى ثم سينمائياً بعد ذلك (١٠) . كانت المنظمات الصهيونية ، مثل الصندوق القومي اليهودي ، و ، الوكالة اليهودية ، و ، الاتحاد العام للعمال ، هي الممول الرئيسي لمثل هذا الانتاج بهدف عرضه في الخارج أولاً ثم في الداخل ثانياً .

(٧) كلاين : عرض اول فيلم صامت ، ص ٧٨ .

(8) Yehoash Hirschberg: " Music in little thl Aviv" in the First Twenty Years, ed, Yoffe, p. 110.

(٩) فيلم روزنبرج موجود في ارشيف ، راد ، بالقدس ، وفيلم ، فايس ، أرسل لتحميضه في الخارج إلا أنه فقد اثناء الحرب العالمية الأولى .

(١٠) رينين شور : اكسلورد كان هناك ، Bamahane ، رقم ٢٤ (مايو ١٩٨٥) .

وقد أدت المشاكل المالية التي واجهت الرواد من المخرجين (الصهاينة) إلى اعتمادهم على المؤسسات الصهيونية مما أوقعهم في مصيدة الجهاز الدعائي وإلى ندرة انتاج الأفلام الروائية حتى بداية الستينيات حيث اقترنت الأعمال التسجيلية بالدعاية الصهيونية والتي كان بعضها يروج لمؤسسات ومشروعات خاصة.

لقد اضطر أبرز رواد السينما وهو ناثن اكسيلورد ، على سبيل المثال اثر وصوله فلسطين قادما من الاتحاد السوفيتي الى التخلي عن اخراج افلام روائية بعد أن ادرك استحالة ان يغطي يهود ،اليشوف، والذين كان لايزيد عددهم عن مائتي ألف تكاليف فيلم .. حتى ولو بميزانية بسيطة . وكان قد غادر الاتحاد السوفيتي في الوقت الذي كان فيه ، سيرجي ايزنشتاين ، على وشك تصوير فيلمه «المدرعه بوتمكين» ، (١٩٢٥) وكان ، فسيفولد بودفكين ، يخرج فيلم « الأم » ، (١٩٢٦) - بأمل الاشتغال بصناعة سينما «اليشوف» لكنه سرعان ما أدرك انه عليه ان يقوم بالمهمة وحده من الصفر، الأمر الذي دعا ، ياكوف بن دوف ، أحد المصورين الرواد قبل اكسيلورد و ، أدجاني ، للسخرية من فكرة صناعة السينما التي جاء بها الوافد الجديد قائلا بأن مثل هذه الصناعة لن توجد إلا في بلد لا يقل عدد سكانه عن اربعين مليونا على الأقل !! ان السينما في فلسطين مجرد سراب Fata morgana (١١) . وأضاف قائلا : انني لا أصور إلا بناء على طلب من الصندوق القومي اليهودي وأعيش من دخل محل التصوير الفوتوغرافي . (في عام ١٩١٩ أنشأ شركة أفلام تحمل اسم « مينوراه ، Menoroh لم تعمر سوى عام واحد) (١٢) . ومع هذا فقد تمكن ، اكسيلورد بعد عام ونصف من اخراج اول فيلم اسرائيلي طويل هو ، الرائد ، عام ١٩٢٧ (Hekhalutz) تم انتاجه بالاشتراك مع «يروشايم سيجال» والشاعر ، الكسندرين، ويتناول معاناة الرواد اليهود ، إلا أنه لم يستكمل نظرا للصعوبات المالية وكان فشله بمثابة امتحان مرير لمعاناة رواد السينما أنفسهم، وعلى إثر هذا الفشل كون ، اكسيلورد ، شركة انتاج ، مولدت ، Moldet (أرض الوطن) بالتعاون مع آخرين لم تقدم خلال سنوات عمرها الخمس سوى عدد من الافلام الاعلانية مثل فيلم عن نبيذ ، ريشون لي زيون، و«زيخارون ياكوف» وافلام تسجيلية حول بناء مدينة ، تل موند، وافلام اول جريدة سينمائية اسرائيلية «يامون مولدت ، Yomen Moldet والتي تمثل

(١١) المرجع السابق ، ص ٢٢ .

(١٢) للمزيد عن بن دوف انظر مقالة مناحم ليفين عنه بعنوان « ياكوف بن دوف » وبداية صناعة الفيلم اليهودي الصامت في ايرتس اسرائيل ١٩٢١-١٩٢٤ و kathedra ٢٨ (ديسمبر ١٩٨٥) ، ص ١٢٧-١٣٥ .

تحويلاً له دلالة بالنسبة لما سبقه من إنتاج في «الياشوف»، فهو مشروع جماعي أكثر منه مبادرة فردية ، حيث قام اكسيلورد ، بإنشاء أول معمل بدائي في تل أبيب كان يعتمد على ضوء الشمس مع بعض المرايا والعدسات نظراً لعدم توافر الكهرباء. وفيما بين ١٩٣١ و ١٩٣٤ قام رائد آخر هو الفنان والراقص ، باروخ اجاداتي، بإنتاج ثاني جريدة اخبارية هي ، يومان آجا، (Yoman Aga) كانت تظهر بصفة متقطعة . وفي عام ١٩٣٥ أنتج أول فيلم تسجيلي ناطق هو «هذه هي الأرض ، (Zot Hi hoaretz) اعتمد فيه على لقطات متفرقة من جريدته الاخبارية، ويتعرض الفيلم لتاريخ بدايات الصهيونية في فلسطين . ومع نجاح فيلم اكسيلورد ، الروائي، اوديد القائه Oded the Wanderer (١٩٣٣) كون شركة ، كارمن فيلم ، التي انتجت الجريدة الاخبارية الاسبوعية ، يومان كارمل ، (Yoman Carmel) لتنافس جريدة ، آجا ، .

ومنذ الخمسينيات وحتى نهاية الستينيات (عند ظهور التلفزيون الاسرائيلي) لم يتواجد سوى جريدتين اسبوعيتين تعملان بشكل دائم وتعتمدان على الاعلانات في تمويلهما وهما : يامون رمل هرزليا و هادشوت مبينا أو Geva news . وقد اندمجت شركة كارمل عام ١٩٥٨ مع ستوديوهات هرزليا التي انشأ عام ١٩٤٩ مارجو كلاوسنر، في حين تم انشاء « ستوديو حيفا» في نفس الفترة تقريباً بالتعاون بين « يتزحاك اجاداتي ، Yitzhak شقيق باروخ وموردخاي نافون» . وهكذا لعبت الاخبار اليومية في اسرائيل دوراً محورياً وشكلت جزءاً من مجتمع « الياشوف » في بداياته ومثلت القاعدة في اقامة صناعة واعدة أكثر مما فعلت الأفلام الروائية . وفي حين كانت الاعلانات تمول الجزء الأكبر من الجرائد الاخبارية كانت المنظمات الصهيونية تمول غالبية الأفلام التسجيلية والدراما التسجيلية وهي الأفلام التي استقبلتها الدوائر اليهودية في الخارج بالحماس . وكما يقول « ياكوف دافيدون » في مذكراته عن عرض فيلم « حياة اليهود في ايرتس اسرائيل » عام ١٩١١ (١٣) كانت دموع الفرح تلمع في عيون الجمهور اليهودي المتعطشة للتحرير والخلص، redemption . ويبدو أن شعبية الأفلام الصهيونية - خاصة الأولى منها - لم تكن من أجل التعاطف مع المستوطنين الصهاينة فقط .. بل ومن أجل الرغبة في مشاهدة صورة اسطورة الأرض المقدسة . وقد عرضت بعض هذه الأفلام التسجيلية في العالم العربي .. وخاصة مصر - مثل فيلمي

(١٣) يقول ياكوف دافيدون في كتابه Fated love ص ٢٢٧ ان فيلم « حياة اليهود في ايرتس اسرائيل» لم يكن يحمل اسم صانعيه لأن مهمة اخراجه اسندت لمصور أجلبى جاء خصيصاً إلى فلسطين ثم سافر بعدها، ومع هذا يبدو أن الفيلم الذي شاهده دافيدون في روسيا لم يكن هذا الفيلم بل فيلم موشيه روزنبرج « أول فيلم في فلسطين -١٩١١» .

اكسلورد ، فى زمن ما، ١٩٣٢ وأوديد التائه، وأثارت ردود فعل عاصفة من ، أبو الحسن ، مراسل صحيفة ، فلسطين ، بالقاهرة ، كانت تصدر من يافا - بكتابة سلسلة من المقالات ينتقد فيها الدعاية الصهيونية ، طالب فيها اتحاد العمال العرب بالرد عليها بأفلام مشابهة ، يجب على الاتحاد ارسال بعثة سينمائية من أوربا لتصوير معالم البلاد وخاصة مسجديها المقدسين وكل الدمار الذى لحق بالمباني الإسلامية والمدن الفلسطينية وعرضها فى كل مكان .. خاصة مصر (١٤).

ان اكثر ما أثار مراسل الصحيفة ازاء هذه الأفلام مثل ، حياة اليهود فى ايرتس اسرائيل ، هو تجاهلها لغالبية السكان العرب بحيث بدت فيها فلسطين وكأن سكانها من اليهود فقط .

وقد قامت الرقابة البريطانية البيروقراطية فى القدس بمنع الأفلام الصهيونية باسم المصالح البريطانية الاستعمارية . وكان من أوائل الأفلام التى منعتها الرقابة فيلم يعكس تطور فلسطين، صوره مصور أمريكى هاو يدعى ، جرين ، حضر كسائح فى أوائل العشرينات إلى فلسطين على أمل أن يعرض قبل كل مشهد لقطات لنفس الأماكن قبل وصول اليهود إليها. ونظرا لعدم توافر الفيلم الخام استعاض عنها بأماكن قريبة الشبه بالمواقع الحقيقية، وقد منعت الرقابة الانجليزية عرض الفيلم خشية أن يثير عرضه الشغب بين العرب ، ومع هذا فقد عرض فى ، حيفا، بعد أن استبدل اسمه من اسرائيل الجديدة ، إلى ، التراث Legacy بعد إضافة مقدمة جديدة وعرض لمدة أسبوع واستقبله الجمهور بحماس كما يقول ، ياكوف ديفيدسون، - كان شريك ديفيدسون عربى - .. بل وكانت بعض مشاهدته تلاقى التصفيق دون أن يثير غضب رواده من العرب ، (١٥) إلا أن ، جرين، بعد عرضه فى حيفا - البعيدة نسبيا عن عين الرقابة لم يعرضه فى القدس أو تل ابيب حيث مقر الرقابة حتى مغادرته البلاد حيث تم عرضه فى الولايات المتحدة بنجاح .. وبنفس اسمه الأصلي.

وقد خضعت الجرائد الاخبارية العبرية التى تتبنى مصالح الياشوف (المستوطنين) للرقابة البريطانية بدورها . ومع هذا فقد استعانت سلطات الانتداب البريطانى بخدمات بعض المخرجين منهم كما حدث مع ، ناتان اكسلورد ، الذى دعاه مكتب الاستعلامات لاجراء أفلام تربوية بالعربية لتعليم الفلاحين نظم الزراعة الحديثة . ومن بين الأفلام الستة أخرج فيلما كما يقول عن تربية الدواجن وفيه يرتدى سكان الكيبوتز ، الكوفية ، كواجهة للهوية العربية (١٦).

(14) L,be'eri, " in Phalestine No one Faints", At, May 1978, 56.

(15) Davidon : Fated love pp. 214-215

(١٦) فى لقاء جرى مع ناتان اكسلورد فى ٣٠ يونيو ١٩٨٦ .

ولقد أصبحت الأفلام التسجيلية الصامتة والناطقة التي كان يخرجها «ناتان اكسلرود» و«هيلمز ليرسكى» بمثابة نماذج أولية للأفلام الروائية فيما بعد في تبنيها موضوعات ووجهة النظر الصهيونية. وعنوان كثير من الأفلام الدعائية والتسجيلية والأفلام الروائية القليلة تعكس اهتمامات وجهة النظر الصهيونية لليشوف، مثل أفلام «الرواد» لـ «اكسلرود» و«صابرا ١٩٣٣ لالكسندر فورد» و«أرض» -٤٧- و«لاسكى»، وكذلك الأفلام التسجيلية مثل فيلمي «بن دوف»، «يقظة إيريس إسرائيل» -١٩٢٣- وعشر سنوات من العمل والبناء -٢٧- و«فيلم ليوهرمان» .. «حياة جديدة» -٣٤- والتي تعكس كلها الحماس الجماعي للنهضة القومية في «الوطن القديم - الجديد» أو كما جاءت بالألمانية في نصوص «تيودور هيرتزل» Altneuland. وكانت هذه الأفلام التسجيلية والدعائية تحرص على إبراز موضوعات معينة من أحداث ومناظر وانجازات الرواد والنمو السريع فيها والمزارع ورصف الطرق وبناء المدن للتأكيد على أنهم «يحيلون الصحراء إلى ورود مزدهرة»، وذلك بهدف جذب مزيد من يهود الشتات من أوروبا - لمزيد من الدعم السياسي والمالي. (وفي فترة بعد الحرب العالمية الثانية وقيام إسرائيل اعتمدت الأفلام على موضوعات جديدة مثل الدفاع عن الوطن والعمليات السرية وإنقاذ اللاجئين والهجرة الجماعية)، وكمثال .. فإن فيلم «يقظة أرض إسرائيل» Eretez-Israel Awakening الذي كتبه «وليام توكس» -وهو أحد رواد الصهيونية الأمريكيين الذين عاشوا في إسرائيل وساهم في تنمية السياحة الإسرائيلية- وأخرجه «بن دوف» تم بناء على دعوة من الصندوق القومي اليهودي. ويدور موضوع الفيلم التسجيلي حول ثرى يهودي - أمريكي يدعى مستر «بلمومبرج» ويعمل كسمسار قطن يحضر إلى يافا في زيارة سريعة، إلا أن دليله يقنعه بأن هناك الكثير لمشاهدته في أرض «البعث» .. وبعد قضاء شهر يجوب فيه كل مكان يقرر في نهاية الفيلم، وبعد أن يعثر على قريب له في إسرائيل، أن يصفى أعماله في أمريكا ويعود ثانية إلى أرض «الآباء» .. كما يقدم الفيلم السياحي «يقظة إسرائيل» بعض المدن والكيبوتزات وبعض الشخصيات المهمة في «اليشوف» كبرهان ساطع على نجاح حركة احياء اللغة العبرية. ويمثل أسلوب السرد المصاحب للفيلم أول محاولة رائدة في استخدام شخصية الوكيل الغربي الأجنبي لمحاولة تقريب المسافة بين المشاهد الغربي «والواقع» الشرقي على الشاشة. وكما سنرى فيما بعد فإن طريقة التبليغ أو «التمحور» هذه سوف تصبح ملمحا رئيسيا للأفلام الروائية الصهيونية كما في الروايات التعليمية Bildungsroman، كما أضيف إلى الفيلم في حفل الافتتاح مقدمة حماسية للصحفي «يهودا ماجنس» (صار فيما بعد رئيس الجامعة العبرية) ربط فيها بين تاريخ عرض الفيلم ١٤ يوليو وتاريخ وفاة «هيرتزل»، وقد تم عرض الفيلم في القدس في الرابع عشر من يوليو وهو اليوم الذي يوافق يوم وفاة «هيرتزل» مسيح يهود العالم الجديد

وعلى أنه قال له دلالة لأن « هيرتزل، نفسه كان يرى أن قيام إسرائيل « ليس بأسطورة » (١٧). وقد ترجم الفيلم إلى ثلاث عشر لغة ليوزع في أنحاء العالم وليصبح أحد كلاسيكيات أفلام الدعاية الصهيونية . وقد ظلت الأفلام التسجيلية - حتى بعد قيام الدولة - التي تنتجها مؤسسات صهيونية وتعرض في عروض خاصة داخل إسرائيل « لأهداف تربية، يقوم بتوزيعها خارجيا مؤسسات يهودية .. خاصة في الولايات المتحدة .

ولما كان اضفاء طابع المثالية الصهيونية على الأفلام التسجيلية والروائية يخضع للمنتجين (المؤسسات الصهيونية) ومنتقياها (من الجمهور والنقاد) فقد أدت هذه التبعية إلى نوع من الرقابة الذاتية، وتناولا أقرب للعلاقات العامة للعمل السينمائي حتى في ظل غياب رقابة حقيقية . وفيلم «الرائد» الذي أخرجه « اكسيلورد » الذي يعتبر أول محاولة في ميدان الأفلام الروائية نموذج على هذا . فقد صاحب اخراجه ضغط من الرأي العام كي لا يتعرض الفيلم لأية « جوانب سلبية » في حياة سكان «الياشوف » . وكان الفيلم يتعرض من خلال وجهة نظر الصهاينة الأوائل لما يلاقيه جيل الرواد من متاعب . وعندما بدأ تصويره في أحد شوارع تل ابيب كان على بطله أن يقع مغشيا عليه أثناء عبور الشارع وتجمع حوله المارة بدافع حب الاستطلاع مما عطل التصوير . وفي اليوم الثاني خرجت الصحف بتقرير مثير حول « أعداء السامية » الذين يصورون مشاهد مرعبة تظهر موت الرواد في الشارع جوعا في محاولة للتنديد بجهودهم ، الأمر الذي عطل الفيلم ومنع تمويله .. وانتهى الأمر بعدم استكمالها . كان الهجوم على الفيلم كما اعترف « اكسيلورد » نفسه يجسد الاتجاه السائد حينذاك .. يقول مخرج الفيلم : « اننى اعتبر نفسى صهيونيا قبل أن أكون سينمائيا . لقد كان هدفى كصهيونى اظهار الجوانب الايجابية في مرحلة البناء من أجل هذا أجهدت نفسى بحثا عن زوايا للكاميرا بحيث تبدو الشوارع بشكل أفضل وأجمل مبتعدا عن القذارة والشوارع التي لم يستكمل رصفها بعد (١٨) . بل ان المخرج رفض سبقا صحفيا بعدم تصويره ضرب السفينة « التالينا » بالقنابل عام ١٩٤٨ التابعة لمنظمة الدفاع الوطنى العسكرية السرية بزعامة ديفيد بن جوريون حينذاك .

هذه المثالية المسبقة حول واقع الصهيونية في فلسطين / اسرائيل صارت هي الشفرة المهيمنة في الممارسة السينمائية بحيث أصبحت الأفلام بمثابة ترمومتر يعبر عن الاتجاه العام للصهيونية . وكما حدث من ضغط على فيلم « الرواد » حدث على الأفلام التسجيلية والدعائية .. بل وحتى فترة ما بعد انشاء الدولة . وهى ضغوط وصلت في بعض الأحيان إلى حد العبث ، وعلى

(١٧) جيرواليم بوست ٤ يوليه ١٩٨٣ .

(١٨) شورر : « كان اكسيلورد هناك » ، ص ٢٤ .

سبيل المثال فإن «ناتان جروس» الذى كان يعمل مخرجاً ومنتجاً للهستادروت (الاتحاد العام للعمال) منذ الخمسينيات يعترف بأنه عندما كان يكتب سيناريو فيلم «الكيلو ١٣» - ١٩٥٣ - والذى يصور رصف الطريق إلى «سادوم» وقبل أن يعاين مكان التصوير كان قد كتب مشهداً يصور العمال وهم يرقصون بعد انتهاء العمل ، وهى صورة تتفق مع الشخصية الاسطورية للرواد الصهاينة أدرك استحالة تصويره .. بعد يوم شاق من العمل لم يكن العمال فى حالة تسمح لهم بالرقص .. خاصة وأن معظمهم كان من الدروز وبعض المسنين من السفاردي اليمينيين . ورغم خيبة أمل «الهستادروت» إلا أنهم وافقوا على التصوير .. إلا أن «يوسف بورنستين» مندوب الهستادروت - والذى صاحب اخراج أكثر من خمسين فيلماً لحساب الاتحاد اعترض على تصوير مشهد «الواقعية الجديدة» التى تصور عودة العمال منهكين بعد يوم شاق من العمل تحت لهيب الشمس، وعلى مشهد تستعرض فيه الكاميرا أحذيتهم البالية، وطالب مع مستشاريه بحذف مثل هذه اللقطات بحجة «أن من المستحيل تقديم صورة عامل فى اسرائيل يرتدى حذاءً بالياً .. وإلا ماذا سيقول عنا «الأغيار» Goyim ؟ وأصحاب التبرعات اليهود فى أمريكا ؟ .. وعلى أية حال فإن العامل فى اسرائيل لا يسير بحذاء متهدى» (١٩).

هذه النظرة الصهيونية للسينما انعكست بدورها على عروض الأفلام الأجنبية فى اسرائيل . ففي عام ١٩٢٣ عرض «ياكوف ديفيدون» نسخة من الفيلم الأمريكى «التوراة» بعد إعادة الانتاج له، والذى يصور بعض قصص من التوراة تنتهى بتصوير مقاطع من المزمور . وكان الفيلم قد صور صامتاً عام ١٩٢٠ ثم أضيف إليه تعليق بالصوت يبين أحداثه، فما كان منه إلا أن حذف الأجزاء الأخيرة واستبدلها بمشاهد تمجد المستوطنين الصهاينة وهم يحرقون ويزرعون ويشيدون منازلهم . وهى عادة كان يلجأ إليها «ديفيدون» فى الأفلام الأجنبية لتلائم الجمهور وذلك بتطعيم الفيلم بقطاعات «ملائمة» من أفلام أخرى . وعندما عرض الفيلم كان يضع فوق السرد بالانجليزية سرده المرتجل عبر مكبرات الصوت مستبدلاً التعليق بالانجليزية بالتعليق العبرى .. فبعد فصل الملك سليمان يعلن صوت بالعبرية «وهكذا نفى شعب اسرائيل من أرضهم .. إلا أن يوم الخلاص والتحرير قادم عما قريب ليعود الأبناء إليها» ، يعقبه عرض فيلم يمجّد ما أنجزته الصهيونية فى أرض الميعاد، مع اضافة انشودة الرواد لحض الجمهور على ترديد النشيد وهى تصفق فى حماس لسماع أول صوت بالعبرية يظهر على الشاشة . وهكذا نرى كيف استغلت نسخة الفيلم الهوليودى لتعزيز التوجه الصهيونى .

(١٩) ناتان جروس : «السنوات الخمس الثانية للسينما الاسرائيلية - مجلة كولانوا» الصوت المتحرك ، مايو ١٩٧٥ ، ص ٦٩ .

وعلى نهج سينما الواقعية الاشتراكية فى اصفاء طابع المثالية سارت غالبية افلام الواقعية الصهيونية .. إما من خلال بطولات أبطالها ، أو بالموسيقى الصاخبة (حتى فى الأفلام الروائية) أو التسجيلية عبر تعليق الصوت الطنان ، وفى كلتا الحالتين بهدف تحسين الواقع المعاشى وبأن هذا هو الواقع ، ويحذف كل ما هو سلبى على ابراز الجوانب الايجابية . ان افلام فترة الياشوف والأفلام الاسرائيلية الأولى تذكرنا على الفور بالأفلام السوفيتية فى فترة الثلاثينيات والاربعينيات .. فى تبعيتها للتمثيل وفقا لمتطلبات الايدولوجية والتنقيف .

والتوجه الفنى عند اليشوف العبرى للايدولوجية الروسية / السوفيتية كما يبدو فى الأفلام الروائية الأولى مثل ، أوديد التانه ، وه صابرا ، يجب أن نفهمه ضمن سياق سيادة المستوطنين من اليهود الروس - خاصة فى العقدين الأول والثانى من القرن العشرين - والذين بحكم علاقتهم بالبلد الأم روسيا كانوا يحلمون بتشكيل وخلق مجتمع (يهودى) جديد . وعلاقة النسب هذه فضلا عن الرغبة الملحة فى نهضة قومية اشتراكية أدت إلى شعبية الأفلام السوفيتية بين سكان ، اليشوف ، (اكثر من أفلام هوليوود) .. وهو ما ينطبق على الأغاني والأدب والمسرح الروسى . كما أن اثنين من الرواد وهما ، ناثان اكسلورد ، وه باروخ اجاداتى ، عاصرا ثورة التنوير، وظل ، اجاداتى، بصفة خاصة يقضى اجازاته فى روسيا مما اضطره للبقاء هناك عام ١٩١٤ مع نشوب الحرب العالمية الأولى ومع اندلاع الثورة درس الرقص مع ، تيتونى، Titoni وشاهد الأفلام الأولى لبودفكين وايزتشتين . وبعد اطلاعه على الأعمال الطليعية عاد إلى فلسطين وانشأ مدرسة للرقص متأثرا بـ «ايزادورا دنكان»(*) وه بيلابارنوك ، وه ارنولد شرينبرج ، وهو التأثير الذى بدا واضحا فى عروض المسارح مثل مسرح Kdaovevei habama halvrit و Hateatron halvri be Eretz Habima Israel (**) فى استعانتها بأعمال تشيكوف وه ليونيد ، وه ن. اندرييف، على سبيل المثال وأعمال ، ابراهام جولدفادين وه أ. بيرتز ، من يهود اوربا الشرقية والتى كان اكثر ملاءمة من الناحية الثقافية للجمهور والممثلين عن أعمال المسرح الاوربى الغربى .. واكثر ألفة أيضا بالنسبة ليهود الشرق . وبطلا فيلم «اوديد التانه ، وهما ، مناحم جينسين - الذى لعب دور السائح .. وه

(*) ايزادورا دنكان (١٨٧٨-١٩٢٧) راقصة باليه أمريكية تأثرت فى فن الباليه فى الخارج أكثر منه فى أمريكا - انشأت مدرسة للرقص فى برلين ١٩٠٤ تحمل اسمها . وزارت روسيا حيث اثارت جدلا بين المحافظين والمجددين واقامت مدرسة تحمل اسمها ايضا ظلت حتى ١٩٢٤ - انتهت اقرب الى التمثيل الصامت منه الى الرقص المسرحى (المترجم) .

(**) مسرح هابينما والكلمة تعنى ، خشبة المسرح ، بالعبرية تأسست فى موسكو ١٩١٦-١٩٢٥ على يد ، ناعوم زيماخ، من تلاميذ ، ستانسلافسكى، من أبرز ممثلين ، بن حاييم ، وه روفنيا ، وقد هاجر بعض ممثلين إلى أمريكا عام ٢٧ وذهب البعض إلى فلسطين منذ عام ١٩٢٨ ويعتبر حاليا المسرح القومى للدولة . (المترجم)

شيمون فنكل ، الذي قام بدور الأب كانا أعضاء في إحدى الفرق المسرحية العاملة بفلسطين والتي كان معظم أفرادها من أصول روسية وقد سافروا إلى برلين للدراسة عام ١٩٢٣ وظلا على اتصال بالمهاجرين الروس من خلال نادي «الروس البيض» والذي كان يضم الممثل جريجوري كامارا Khmara ومن الكتاب ، فكتور سكوفسكي ، و «فلاديمير نابوكوف» ، وقد نقل جيتسين إلى فلسطين منهج قسطنطين ستانسلافسكي فيما بعد عندما قام بافتتاح ستوديو له حيث صار ، موش هورجل ، من أبرز تلاميذه (وهو الذي لعب دور أوديد الثائنه) . ومن بين ممثلي مسرح ، هابيم ، بصفة خاصة اختار المخرج ، فورد ، معظم أبطال وطلات فيلمه «صابرا» ، وقد لعب أنصار مدرسة منهج ستانسلافسكي دورا خطيرا في تشكيل المسرح والسينما العبريين.. خاصة وأن أبطال وطلات السينما حتى منتصف الستينيات جاءوا من مسرح «هابيما» والذي صار المسرح القومي لإسرائيل بعد قيامها .. وقد أنشئ هذا المسرح في موسكو عام ١٩١٧ على يد ، ناهوم تزماخ Tzemach ، خلال فترة المد الثوري ثم ألحق بمسرح موسكو .. وكان مخرجه الأول هو المخرج الأرمني ، يفجينى فانتانجوف .

ومنهج الممثل عند ستانسلافسكي في تقمص الممثل لدوره صاحبه هنا ارتفاع في نبرة الصوت والديكور التعبيري من خلال لغة عبرية علمانية حديثة . واللغة المستخدمة في فيلم «صابرا» وحتى العناوين الداخلية في فيلم «أوديد الثائنه» ، تحمل الكثير من العاطفة لأسلوب أداء ستانسلافسكي في مسرح ، هابيما ، وفي حين كانت عبرية ستانسلافسكي المستخدمة في هذا المسرح هي العبرية القديمة والتي كان يرى فيها ممثليه رمزا لتحقيق الخلاص الصهيوني^(٢٠) ، في حين كانت المسرحيات الدينية الأولى لريبرتوار مسرح ، هابيما ، تتناول على يد مخرجيها من وجهة نظر مختلفة لأنهم كانوا يرون أن الخلاص يأتي عن طريق الاشتراكية وممثلي «هابيما» الذين اعتبروا مسرحهم رمزا لنهضة عبرية / يهودية ، لذا كان نجاح مسرحيات مثل «اليهودى الخالد» ، و «ديفيد بنسكى» ، و «ديرجلوم» ، تأليف هـ ليفسكى و «ديردايوك Den Dybuk» ، للمؤلف S.An. Ski يثير غضب المؤسسة ، ومع ذلك فقد واصل ستانسلافسكى ومكسيم جوركى واناتومى لونا شارسكى (أول قوميسار سوفيتى للعربية) دعمهم للمسرح وقد هاجر ، موشى هالقي ، أحد تلاميذ مسرح ، هابيما ، إلى فلسطين عام ١٩٢٥ حيث أسس مسرح ، ها أو هال Ha Ohel على أسس ثورية ، حيث جاب البلاد بحثا عن مواهب للالتحاق بمسرحه التجريبي ، ومن خلاله تم اختيار بطل فيلم «أوديد الثائنه» كما انه يطبق على مسرحه نفس الأسس التي سارت عليها الأنشطة الفنية في الاتحاد

(٢٠) أنار : المسارح والفرق والممثلين والمخرجين ، ص ٩٦ .

السوفيتى فترة العشرينات من اجل انشاء مسرح من العمال والى العمال .. حيث يمارس اعضاؤه حياتهم اليومية نهارا ويقومون بالتدريب المسرحى ليلا، وهوالم يتحقق له طويلا اذ سرعان ما أصبح ممثلوه محترفين، وبدلا من اعتمادهم على المسرحيات الدينية فقط امتد نشاطهم إلى موضوعات عمالية أيضا . وبعد أن قام المسرح بجولة عام ١٩٢٨ قرر نقل نشاطه إلى فلسطين عام ١٩٣١ وهو ماكان يمثل حدثا ثقافيا بين الياشوف .

[« أوديد » التائه (*) ١٩٣٣]

(Oded hanoded)

رغم مرور سنوات على ظهور السينما الناطقة فإن « أوديد التائه » Oded the wanderer يعتبر أول فيلم روائي طويل للياشوف أنتج صامتا بميزانية ضئيلة (٤٠٠ ليرة) ، ونظرا لتصويره محليا وتحت ظروف فنية بدائية فقد استغرق اعداده وتصويره عامين .

والفيلم عن قصة للكاتب « تزفي ليبيرمان » تحمل نفس عنوان الفيلم . ورغم أنه يحمل اسم حايمم هالاشمي Halachmi كمخرج و « ناثان اكسيلورد Nathan Axelrod » كمصور ومونتير فإن « اكسيلورد » يزعم أنه من اخراجه أيضا ، (٢١) ولأن « حايمم » رجل مسرح فمن المرجح ان دوره اقتصر على توجيه الممثلين في حين قام اكسيلورد بالاخراج . ويحكي الفيلم قصة الطفل « أوديد » الذي ينتمي للصابرا (تمثيل شيمون بروفسنر) الذي يخرج في رحلة مدرسية يضل فيها الطريق في غمرة تسجيله انطباعاته ومشاهداته . ويقوم بالبحث عنه مدرسه (موشيه هورجل) من مسرح هاماتات Hamatate والسائح الأجنبي « ميلسون » (مناحم جنسين من مسرح هايبما Habima) ووالد التلميذ (شيمون فنكل من نفس المسرح) مع بعض الطلبة .. حتى يتم العثور عليه ، ولكن بعد اطلاق سراح السائح من مختطفيه من البدو . ومن خلال محاولة « أوديد » البحث عن طريق العودة ومحاولاتهم العثور عليه يتم استعراض فلسطين في مشاهد سياحية بأمل الحصول على دعم مالي . وعندما عرض الفيلم على ممثلى المؤسسات الوطنية ليقوم الصندوق القومى اليهودى The Jewish National Fund بتوزيعه اعترضوا عليه لخلوه من « الخيال الملهم » .. « صحيح أنه فيلم إلا أنه كتيب .. وإلا فأين اسرائيل الجديدة .. واين روح الريادة والبساتين المزهرة » (٢٢) مما اضطر الشركة المنتجة «ايرتس اسرائيل فيلم » لاعادة تصوير مثل هذه المشاهد . وقد استقبل الجمهور والصحافة الفيلم عند عرضه بحماس بحيث استمر عرضه ثمانية اسابيع امتلأت فيها قاعة سينما

(*) بعض الترجمات تطلق عليه « اوديد للجوال أو المتجول » ، وهى ترجمة حرفية صحيحة لأنها تعبر عن طبيعة البطل كطالب فى الكشافة يضل الطريق ، لكنى أفضل « التائه » لأنها أقرب فهى تجمع بين الترجمة الحرفية ودلالاتها التاريخية عند اليهود والذي اقترن بهم . (المترجم) .

(٢١) لقاء مع اكسيلورد فى ٢٠ يونيو ٨٦ .

(٢٢) ناثان جروس : « فى زمن ناثان » - هوتام Hotam فى ١٧ ابريل ١٩٨١ ، ص ١٤ .

عدن في تل أبيب ، وهو انجاز كبير ازاء قلة عدد السكان اليهود حينذاك مما شجع على تكوين عدة شركات سينمائية. ويقول : حاييم هالاشيمى ، أنهم اتصلو بموزع مصرى^(٢٣) لتوزيع الفيلم فى الخارج إلا أنه عاد بعد أيام وادعى ضياع نجاتيف الفيلم، ولحسن الحظ كانوا يحتفظون بنسخة عمل استطاع تجديدها ارشيف الفيلم الاسرائيلى عام ١٩٦٣ (قام بالمهمة يوسف هالاشيمى الابن) والنسخة الموجودة الآن للفيلم فى حالة سيئة . فقد فقدت بعض مشاهد وأضيفت إليه مشاهد أخرى، ومع السنين أضيفت إليه مشاهد أخرى لا تمت للأصل بصلة لتعرضه بعض المنظمات فى مناسبات سياسية . فى النسخة الأصلية - على سبيل المثال - مشهد يصور الفلاحين فى قرية ناحالال Nahalal (بواى يزرع Jezreel) وهم يحرقون الارض ورأت بعض المنظمات الصهيونية اضافة مشاهد حديثة للتراكثورات بدلا من القديم.. وكان لها ما أرادت ، فى حين رأت منظمات أخرى إظهار صور للأبقار والسفن لبيان ما يحدث من تطور.. وهو ما حدث أيضا دون مراعاة لحبكة الفيلم وتماسكه .

وكما فى الأفلام التسجيلية لهذه الفترة، نجد الفيلم يتحدث عن جيل الصابرا والياشوف، كما يسجل المناظر الطبيعية لفلسطين يقول : شيمون بوفسندر ، بطل الفيلم ، قمنا بالعديد من الرحلات فى انحاء البلاد بحثا عن أفضل الأماكن والتي نادرا ما يعرفها الناس لتصويرها^(٢٤) لأن الهدف الأساسى من الفيلم هو استعراض ارض اسرائيل وشعبها ، والفيلم بهذا يشبع رغبة يهودى الشتات فى رؤية ومعرفة أرض التوراة القديمة وأرض يهود الياشوف الحديثة (وقد دخل لفظ : عبرى ، فى هذه الفترة قاموس الصهيونية اشارة إلى اليهود فى فلسطين) ، وللتفرقة بينهم وبين يهود الشتات وإلى الرباط الذى يجمع بين التاريخ القديم لأرض اسرائيل والإحياء القومى عبر اللغة القديمة / الحديثة . فالإنسان العبرى هو سليل : اسرائيل ، وبهذا المعنى فإن الفيلم يشير إلى استمرار رابطة اليهود الأزلية بأرض اسرائيل . هذا التفسير الحرفى للمعرفة من خلال الارتباط بالأرض تجسده فكرة الفيلم الأساسية.. «مرحلة مدرسة عبرية ، حول أرض اسرائيل . وهى الرحلات الجماعية التى صارت فيما بعد عرفا للمدارس ومختلف أنشطة المنظمات الشبابية مثل ، جمعية حماية البيئة ، . هذه الرغبة فى معرفة الأرض وجغرافيتها صارت جزءا من النظام التعليمى والاكاديمى . والتأكيد على صور الأرض والطبيعة فى الفيلم أمر جوهري للتلميذ ، أوبيد ، وزملائه من جيل الصابرا بعد ألفى

(٢٣) حاييم هالاشيمى : مذكراته ، - هارتنس فى ١٠ يناير ١٩٦٤ .

(24) Quoted Iny L.Be'eri: the First star, " Lalsha 1218 (August-10, 1978): 23.

عام من الجهل ونقص المعرفة بأرض اسرائيل . الأرض هنا هي أيضا نقيض عبودية ، المصريين ، .. كما أن الزراعة هي نقيض أعمال السخرة . فالبطل يتجول هنا في الفضاء العريض لأرض الآباء (إبراهيم واسحاق ويعقوب) بعكس اليهودى الناثه الذى كان يعيش فى احياء الشتيل الضيقة .

لقد استطاعت الصهيونية بهذا أن تجعل اليهود بعد ألفى عام من الحياة فى جغرافية مكتوبة ومن الحنين المقدس لأرض الميعاد والعمل الاجبارى فى غير الزراعة إلى واقع ملموس . وعناوين الفيلم تترجم هذا الواقع حيث يظهر اسم الفيلم فى حركة من اليسار إلى يمين الشاشة على أرض قاحلة بينما تبدو فى الخلفية رسومات ، تزقى جولدوين ، لغزال ونباتات وعناقيد عنب - وهى صور ترتبط بأرض التوراة - (فالعنب فاكهة من سبعة يباركها اليهودى باعتبارها فاكهة أرض اسرائيل والتى تزين النصوص العبرية مثل كتاب ، احتفالات عيد الفصح ، Passover Haggadah) (*). كما أنه يجسد الرغبة الصهيونية فى خلق اسرائيل على الواقع بعد أن كانت مجرد ، وطن على الورق ، Textual homeland على حد تعبير ، جورج ستاينر . . والفيلم بهذا ، يصهر ، التاريخ مع الجغرافيا ، فالمدرس على سبيل المثال يفسر لتلاميذه اثناء الرحلة قائلا ، حتى سنوات قليلة كان الوادى كفرا مهملًا حتى جاء آباؤكم واستطاعوا بجهدهم إعادة الحياة إليه ، يليه صور توثق العمل الزراعى وتؤكد على مصداقية حديثه كما لو كان ، حقيقة موثقة ، ، والمونتاج الذى يتبع اسلوب المدرسة السوفيتية يلخص العمل الجماعى من حرث وبذر وحصاد وحفر للآبار باستخدام آلات عصرية والتى هى ثمرة ، العمل العبرى ، (افودا افريت avoda ivrit) والعمل الذاتى (افودا اتميت Avoda a tzmit). لقد شكل ، العمل العبرى ، و ، العمل الذاتى ، أحد المبادئ الرئيسية للحركة الصهيونية باعتبار ان على كل يهودى ان يكسب من كده وليس عن طريق العمل بأجر .. وهو مفهوم يرجع إلى حركة الهاسكالا Haskalah أو حركة التنوير العبرية منذ القرن التاسع عشر . لقد نادى العديد من المفكرين والكتاب والشعراء اليهود م امثال افراهام مابرو Avraham Mapu و ، يوسف هـ . بيرنر ، Youssef H. Bernr و ، دوف بير بوروكوف Dov Ber Borochoh و ، اهارون جوردون Aharon D. Gordon و ، بيرل كاتزنيلسون Berl Katzenelson على ضرورة تحويل اليهود إلى ، العمل المنتج ، خاصة

(*) عيد الفصح هو وقت القيام بالحج إلى اورشليم وموعده فى ١٩ نيسان (مارس -ابريل) ويستمر لمدة سبعة أيام ويحتفل فيه بأكل الخبز المصنوع من عجيين فطرى دون ملح مع انواع اخرى من الطعام كلها تشير إلى قصة خروج اليهود من مصر (المترجم) .

الزراعة، وقد حاولت الحركات اليسارية - نسبيا - مثل «عمال صهيون، Poalei zion و» العامل الشاب Haeel hatzair أن تجمع بين مفهومين ثوريين متناقضين حول يهود أوربا الأول : يرى أن الحل الوطني الوحيد هو في «إيرتس اسرائيل»، والحل الثاني باعتبارهم يشكلون جزءا من الاشتراكية الدولية ككل في عدم استغلال العمل العبري . وعلى هذا فإن «العمل العبري» يعتبر شرطا جوهريا للخلاص اليهودي حيث يعود اليهود إلى «إيرتس اسرائيل» على أسس من العدالة الاجتماعية. والموجة الثانية من المهاجرين Second Hliya (وهم المهاجرون اليهود إلى فلسطين فيما بين ١٩٠٤ - ١٩١٤ ومعظمهم من روسيا) كانت تحمل هذه العقيدة الاشتراكية الصهيونية وترى «العمل العبري» على أنه يمثل قيمة مطلقة تحت شعارها المشهور «غزو العمل» Kibbush haavoda وعلى أن حق تملك الإنسان للأرض لا يجب أن يقوم على استغلال الآخرين بل على زراعتها بنفسه . أما الموجة الثالثة من المهاجرين the third Aliya وغالبيتهم من الاتحاد السوفيتي بعد الثورة الروسية فقد حملت معها آمالا أكثر في خلق مجتمع جديد يقوم على العدل والمساواة وقد شكل قوة مؤثرة في انشاء المستوطنات الجماعية . وقد لعبت سياسة وممارسة «العمل العبري» هذه دورا مؤثرا عن الصورة الإيجابية التاريخية للرواد اليهود .. ومن بعدهم الاسرائيليين .. باعتباره مشروعا غير استعماري لا يقوم على استغلال «الاهالي» كما فعل الاستعمار الاوربي .. ومن هنا كان ينظر إليه على أنه مشروع أكثر اخلاقية في أهدافه . إلا أن الواقع العملي والتاريخي لمبدأ «العمل العبري» حمل معه نتائج وخيمة بخلق توتر سياسي .. ليس فقط بين العرب واليهود لكن بين اليهودي السفارديم واليهود الاشكناز .. وبين اليهود السفارديم والعرب . فالقادمون الجدد من اليهود في حاجة للعمل^(٢٥) ومبدأ «العمل العبري» يعنى البطالة للفلاحين العرب .. خاصة بعد أن باع الأفندية (ملاك الأرض) أراضيهم إلى الوافدين الجدد^(٢٦) . أما بالنسبة لليهود اليمنيين الذين جلبوا ليحلوا محل العمالة العربية الرخيصة فهو يعنى العمل في ظل ظروف قاسية . (ويعكس مازوجت الاسطورة الصهيونية فقد كانت حياتهم المادية في اليمن افضل بكثير مما صارت عليه في فلسطين إيرتس اسرائيل) .. فضلا عن حرمانهم من المزايا الاشتراكية التي كان يتمتع بها العمال من الاشكناز^(٢٧) .

(٢٥) اموس إلون : الاسرائيليون ، ص ١٧١ .

(٢٦) انظر تامار جوزانسكى : التراكم الرأسمالي في فلسطين .

(٢٧) يوسف مائير : الحركة الصهيونية ويهود اليمن و« فيزا درويان » بدون بساط سحري و« الرواد من اليمن » جيروساليم، مركز شازار، ١٩٨٢ .

هذا التصور المشوش لفكرة « العمل العبرى » خلق منافسة بعيدة المدى بين العمال العرب ولغالبية اليهود من العمال .. وهم السفارديم، فى نفس الوقت فإن الاشتراكية التى تعتنقها الصهيونية لم تحل دون العنصرية العرقية . وكتابات ماركس نفسه مشبعة بالتعصب العنصرى الاورى ، ففى كتاباته عن الهند عبر تعاطفه مع الرؤى الاستعمارية داعيا « لإبادة المجتمع الآسيوى لموضع الأسس المادية للمجتمع الغربى فى آسيا » (٢٨) . فى حين أيد « انجاز » الغزو الفرنسى للجزائر باعتباره خطوة تقدمية فى تطور الثقافة . واعتبار فلسطين أرضا قاحلة و « فراغ » يجب إعادة تشكيله « بالعمل العبرى » ومحو الوجود العربى منها يضع الاشتراكية الصهيونية على قدم المساواة مع الفكر الاورى السائد فى القرن التاسع عشر . من خلال هذا المنظور الايدولوجى والتاريخى يمكن ادراك اهتمام عنصر المونتاج فى تمجيد العمل ، وهو ماسوف نراه فيما بعد فى أفلام روائية تعكس مثل هذه الانجازات فى فيلم «كانوا عشرة » - ١٩٦١ - (They were ten (Hem Haya Asara) للمخرج « باروخ دانيار » ، الذى انتج بعد عقود من نشاط جيل الرواد الذى يضع العمال فى مركز الصدارة باعتبارهم غاية الكون .

ولأن انتاج فيلم « أوديد الثائه » كان معاصرا لفكرة « العمل العبرى » وثمره جيل الواقدين الجدد الذين نادوا بـ « غزو العمل » باعتباره قيمة فى حد ذاته ، فإن الفيلم يصور هذه الفكرة المجردة من خلال اللقطات البعيدة وليست القريبة حتى لا يتم التوحد مع الأفراد المستوطنين ، حيث نرى الفلاح وهو يقوم بالحصاد فى لقطة بعيدة ثم اختفاء تدريجى إلى لقطات قريبة على قدمية ويديه اثناء عملية الحصاد ، وبهذا يتحول العمل إلى نوع من الفتشية (*) . تذكرنا بفكرة أ.د. جوردون عن «دين العمل » أو « تقديس العمل » dat haavoda .. وهو شخصية بارزة فى حركة العمل العبرى كان يرى .. رغم انه ليس اشتراكيا - أن العمل - خاصة العمل الزراعى نوع من الخلاص الوجودى والروحى للفرد ومفتاح الخلاص الصهيونى فى ارض اسرائيل (٢٩) . ومونتاج الفيلم يهتم بإبراز النمو الطبيعى من لحظة إلقاء البذور وحتى ازدهار الثمار وعلى التطور التكنولوجى فى حفر الأرض لاستخراج المياه . إن العمل والحياة مصدرا للحياة هما مصدر حيوية المونتاج . وبعد أن يقدم المدرس (والفيلم) لتلاميذه (والمشاهد) درسا فى التاريخ ، يطلب منهم تأمل الجبال المقفرة من حولهم قائلا :

(٢٨) كارل ماركس : ملاحظات من المتقى ، بلكان بوك ١٩٧٣ ، لندن ، ص ٣٢٠ .

(*) الفتشية : انحراف يتركز فى تركيز الشهوة الجنسية على جزء من الجسد كالقدم أو خصلة شعر . (المترجم)

(٢٩) انظر : اهارون رافيد جوردون ، الأمة والعمل ..

هكذا كان الوادي قبل ان تمتد إليه يد آبائكم.. وعليكم أن تواصلوا مابدأوه ، وبهذا فإن التاريخ الحديث للأرض المقدسة يبدأ مع عودة الرواد اليهود.. وهو ما تدعيه الاسطورة الصهيونية ان دعوة الصهيونية لتطبيع وضع الشعب اليهودي يعنى أن ألفى عام من التيه كان انحرافا فى التاريخ . ومع العودة فقط - بفضل الدور المؤثر للصهيونية - يبعث الشعب اليهودي ويدخل التاريخ مرة أخرى ، كأمة عادية ، لها تاريخها وجغرافيتها ، كما تسترد الأرض أيضا حيويتها . هذا التقابل بين حالتى الخراب التى كانت عليها الأرض والتنمية الزراعية الحديثة - وكما فى الأفلام التسجيلية لهذه الفترة - يحمل تمجيذا للعمل العبرى وتعزيزا لدعوة المدرس التعليمية لجيل الشباب . ولقد أدت حركة إعادة تجديد اتصال الشعب اليهودي بالأرض إلى احياء الصهيونية (العلمانية) للموضوعات والملاحم ، التوراتية ، باعتبارها وثيقة الصلة بالتاريخ الحديث الذى يجرى احيائه على نفس الأرض . وتعظيم فلاحه الأرض فى الفيلم لا يشكل فقط مقارنة ضمنية بالصورة التاريخية ليهود الشتات كتجار وباعة متجولين ، بل يمثل تجسيدا حيا لتاريخهم القديم باستصلاح الأرض ، ايرتن اسرائيل، وكفاحهم ضد الغزاة فى إطار سياسى وعسكرى . وليس من قبيل المصادفة ان تمجد الصهيونية حينذاك ، باركوخايا Bar Kokhba بعد ألفى عام من التجاهل (وكان قد ثار ضد الرومان وجلب بثورته الخراب والنفى على اليهود) بل وشوهت صورته أحيانا باعتباره ، ابن الكذاب Ben Kazibah (*) وليس ، ابن اليتيم ، كما كان يدعى فى العبرية Bar Kolbba . هذا الخلط الرمزي فى تمجيد بطولات فترة ما قبل النفى أخذ اشكالا من التعبير الاكاديمي من خلال دراسة الحروب التاريخية التى دارت رحاها على أرض فلسطين والتي ذكرت فى العهد القديم أو غيرها فى محاولة دراستها من وجهة نظر استراتيجية تأكيداً لطبوغرافيتها السياسية . ومدرس ، أوديد ، يشير إلى بعث وإحياء الرواد للوادي لتدعيم الصورة بما يرتبط فى أذهانهم بما ذكرته التوراه عن الأحداث التى جرت وقائعها فى ، وادي يزرانيل ، . وجذب الأرض يأتي من أنها ارض بلا شعب ما أن يعودوا إلى زراعتها حتى تدب فيها الحياة . واسم الوادي بالعبرية Emek Yizrael له مغزاه فى هذا السياق لدلالاته التاريخية . فكلمة ، يزرا ، yizra تشير إلى ضمير الغائب المذكور فى المستقبل . وكلمة ، يبذر ، تعنى انه ، سيبذر ، وكلمة ال El تعنى الرب . هذه المقابلة بين الزراعة والدين أمر حيوى فى النصوص اليهودية ، حيث ترتبط الاجازات بمواسم الشرق الاوسط والصلوات

(*) باركوبا أو ، بركوفا ، : ثائر يهودي ظهر فى القرن الثانى للميلادى دعا بطرد الرومان من فلسطين، وقد حاولت الاوساط الدينية استغلال حركته فادعت انه ، المسيح المنتظر وسمى لذلك ، بركوكبا، أى ابن الكوكب أو النجم . وعندما هزم ابتعد عنه انصاره وسموه ، بركوزيبا.. أى ابن الكتاب . (المترجم)

بالثمار المحلية، لتحولها الصهيونية العثمانية إلى احتفاء بالمغزى الزراعى للعطلات اليهودية، والتي صارت تمارس - خاصة فى الليبوتزات - على أنها نوع من الحنين (للرب) والطبيعة وبهذا المعنى تنشر الصهيونية ما يسميه ، والتر بنجامين ، « بالحنين الثورى » ، حيث تتحول اللحظة التاريخية المثالية إلى لحظة مثالية مستقبلية . المزج بين الاسرائيليين القدامى والقطيعه الدرامية مع يهودى الشتات يبدو جليا فى مشهد آخر يبدو فيه ، أوديد ، وقد ارتدى سروالا قصيرا وعلى رأسه غطاء الرأس ، تمبل ، Temple وهو يدون فى مذكراته بصورة رومانسية تجمع بين النص والعالم من حوله ، ها أنذا أسير .. ثم اقيم الخيمة التى تثير فى نفسى لحظات من التاريخ . وأرى كيف جاب بنو جلدتى الصحراء قبل أن يدخلوا ، ايرتس اسرائيل ، . ان التجوال والشوق إلى الأرض والوصول إلى أرض الميعاد تلخص كلها أحداث التاريخ القديم . والخروج من مصر يتماثل مع الشتات والعبور إلى « أرض اللبن والعسل » (لتسلم النصوص المقدسة والوصايا العشرة) بجسم مولد اسرائيل الحديثة .

ونحن هنا بازاء تفسير صهيونى لما يسميه ، فيوريباخ ، « بالاسلوب المجازى » ، والشائع فى التفسيرات المسيحية واليهودية . وطبقا لغائية المصير اليهودى (الذى يرى بأنه كل شىء فى الطبيعة مقصود به تحقيق غاية معينة) فإن مراحل التفوق السابقة سوف تتجسد عبر المراحل القادمة . وهو المجاز الضمنى الذى يمكن أن نجده فى بعض افلام هوليوود التاريخية مثل ، شمشون ودليله ، -٥٢- ، والوصايا العشرة ، -١٩٥٥ حيث يذكرنا التقابل السردى فيها بين اسرائيل القديمة ومصر الفرعونية بالشرق الاوسط المعاصر اكثر مما يذكرنا بالشرق الاوسط التوراتى . واللقطة القريبة للبطل وهو يكتب بالعبرية الحديثة يؤكد فى نفس الوقت على الإحياء اللغوى الحديث وتجذر وضع ، أهل الكتاب ، فى أرض التوراة . مع ملاحظة أن كلمة عبرى Hebrew بمعنى الشعب واللغة يرجع اصلها إلى جذر EVR التى تعنى كاسم : الأرض / الدين و ، العبور / ماوراء ، وكفعل : يرحل أو ، يعبر ، وكتابة ، أوديد ، مذكراته بلغة عبرية يمجدها فيلم صهيونى .. وموضوع كتابته .. ألا وهو عبور الاسرائيليين إلى الأرض الموعودة .. كليهما يحمل صدى لكل ماتحمله كلمة ، عبرى ، . واندماج البطل - الصابرا مع الطبيعة يكشف بعدا آخر - وان كان يحمل نوعا من الازدواجية - حيث نراه طبقا للمفهوم الصهيونى يجسد الصورة الرومانسية لجيل الصابرا ، ان جذوره فى الأرض وسعادته وفخره كفرد ينتمى له ، جيل المستقبل ، يشكل ثنائية ضمنية تتعارض مع صورة يهودى الشتات .. المذعور والمعذب ، الذى تنقصه كل عوامل الارتباط بالأرض ، وهو المفهوم الذى يمثل السائح

الأمريكي والذي يبدو على نقيض البطل بملابسه البسيطة ونشاطه وحيويته والذي يتعامل مع الطبيعة بلاخوف .. فى حين يركب السائح الأمريكى الحمار بصعوبة ويخشى على نفسه من الأشواك . انه صورة نمطية لرجل الغرب الحضري عندما يزور الريف يثير السخرية ازاء صلابة البطل ، الفيلم اذن يقدم الأمريكى فى دور نمطى عادة مايسند لليهودى فى افلام هوليوود، خاصة أفلام رعاة البقر والتي يبدو فيها اليهودى كما لو كان فى بيئة غير بيئته . وإذا كان اليهود يبدون مدعاة للسخرية فى أفلام الغرب الكلاسيكية كما فى فيلم Frisko Kid (*) - ١٩٧٩ - فإن الاسرائيلى العبرى فى أفلام القومية الصهيونية يبدو فيها كواحد من رعاة البقر، فى حين يبدو غيره ، غريباء ، .. و . فى غير مكانهم ، . ونجاح الفيلم - وكما سنجد عند مناقشة فيلم صابرا - يرجع إلى تصويره الصابرا من خلال تجسيده للصورة المرغوبة جماعيا . الاعلانات التى صاغت عرض الفيلم فى سينما ، عدن ، تؤكد على أن ، تضافر الواقع والفن لابرار صورة الطفل العبرى الذى يشب فى الوطن الام عفى الجسد والروح، الإنسان العبرى الحالم والصلب، وعلى نقيض صورة الصابرا التى تقترن بالحيوية والقرى الحديثة والأرض المستعادة والعالم المتحضر ، لعبرى الياشوف ، نجد صورة الشرق، حيث العزلة والجبال الموحشة ، كما يصفها ، أوديد، فى يومياته . اندماج الصابرا 'لمحضر ، مع طبيعة عالم ، التخلف ، يحرص الفيلم على إبرازه عندما يكتب بعد تنظيفه ملابسه : ، ياله من وضع يثير الدهشة ! هل أجروا على الجلوس عاريا هكذا بجوار المدرسة أو المنزل؟ هاأنذا أجلس الآن عاريا كمتوحش افريقية الذين يسرون عرايا دون ماخجل . ترى هل سأعود لبينى .. أم سأصبح واحدا منهم؟ يالبشاعة هذا التفكير ، (٣٠) . ورغم حذف هذا المشهد من فيلم يتوجه أساسا إلى المتطهرين الياشوف فإن نزعة الاستعمارية المستترة تهيمن على الفيلم . وإذا كان البطل نفسه قرويا إلا أن موقفه ازاء الطبيعة هو موقف انسان ، عصري، وقد احاطت به الاخطار فى عالم ، بدائى ، . والغربة الموحشة التى ينفر منها تشمل السكان المحليين التى لاتأبه الكاميرا بهم، فهم ليسوا اكثر من امتداد لمشاهد الطبيعة . ودرس التاريخ الذى يلقيه المدرس يتجاهل الوجود العربى، وتجريداهم من التاريخ والجغرافيا هو استمرار للخطاب الصهيونى الذى يعتبرهم من الدرجة الثانية .. بل وأقل ! لقد قام المشروع الصهيونى على زعم حقها فى الوصول بما كان يسمى أراضي العير.

(*) Frisko Kid انتاج عام اخراج روبرت درنيش بطولة جين وايلدر - هاريسون فورد ويدور حول حاخام بولندى يسافر إلى الولايات المتحدة انتاج عام ١٨٥٠ ويصادق سارق بنوك (المترجم)
(٣٠) تزفى ليبرمان : أوديد النانه - تل ابيب ١٩٢٠ ، ص ٥٠ .

وهو زعم يشكل جزءا لا يتجزأ من الفكر الغربي ازاء الشرق باعتباره ، مفيداً ، لمصالحه . ومع ان الصهيونية تتجاهل بشكل عام الوجود العربي في فلسطين فإن بعضهم يعزو بعض الصفات السلبية لهذا الوجود، العربي الذي يخلق حساسية وتوترا بين الاتجاهين . وكمثال فإن ، وايزمان، يكتب في ٣٠ مايو سنة ١٩١٨ إلى ارثر بلفور قائلاً : « ان العرب يتمتعون بذكاء وسرعة بديهة سطحيين ويعبدون شيئا واحدا هو السلطة والنجاح .. وعلى السلطات البريطانية التي تدرك طبيعتهم الغادرة .. أن تراقبهم دائما .. وكلما حاول الحكم الإنجليزي ان يكون منصفاً معهم كلما زادت غطرستهم . ان الوضع الحالي قد يستدعى انشاء فلسطين عربية .. ان كان هناك وجود لعرب في فلسطين . وهي محاولة لن تجدى نفعا لأن الفلاحين متأخرون اربعة قرون عن عصرهم .. أما الأفندية فهم جشعون وجهله وغير اكفاء» (٣١) هذا التناقض الذاتي يبدو في بعض مستوياته في الفيلم ، فالكاميرا تؤكد عبر حديث المدرس عن فلسطين ، المهجورة ، والتي كانت بلا سكان قبل وصول الرواد اليها تظهر أيضا - وبالسخرية - امرأتين تحملان سلالا على رأسيهما ويتجهان صوب فصل ، أوديد ، فضلا عن اعتبارها منطقة من العالم الثالث تخلو من السكان بجعل ، الأهالي ، كجزء من هذه البرية ، فإن الفيلم يشوه تواجد العرب باسناده بعض أدوار البدو إلى بدو حقيقيين في حين يسند دور البطولة إلى ، ديفورا هالاشمي ، زوجة المخرج التي تلعب دور ، المرأة المثيرة ، . وعلى النقيض من الرواية الأصلية للفيلم التي تظهر كرمهم ازاء الطفل التائه حيث يقضى أياما في خيامهم حتى يتم شفاؤه ، فإن الفيلم في وصفه لهذه العلاقة يتمحور من خلال وجهة نظر البطل الطفل مقابل وصف الراوى العليم بكل شيء Omniscient narator . ومع ظهور البدو في الفيلم تتحول صورة التمثيل إلى وجهة نظر البطل معبرة عن ثنائية المراقب لا المراقب والذات/ الموضوع . وكما نجد في الادب الاستعماري الغربي ذى النزعة الإنسانية فإن البدو يبدوون كما لو أنهم لم يروا ملابس غربية وقد فتنوا بحكايات الطفل حول تكنولوجيا العالم الحديث . وحيث يبدو ابن البدوى الطفل مبهورا بالحياة السعيدة التي يحياها الاطفال اليهود . وانطباعات بطل الفيلم عن رحلة في أعماق الشرق مكتوبة على طريقة يوميات الرحالة الأوربيين حيث يقول : ان الطبيعة هناك ليست وحدها المتوحشة .. بل والناس أيضا . ما ان شاهد أحدهم القطار حتى حكى عنه العجائب .. وآخر ذهب إلى مدينة طبرية ودهش من المدينة الكبيرة وبيوتها العديدة ومحلاتها وثرائها . لا أحد منهم يعرف القراءة والكتابة .. وفيما عدا معرفتهم بالماشية وخيامهم والقرى المجاورة فإنهم

(٣١) عن كتاب ادوارد سعيد : الاستشراق ، ص ٣٠٦ .

لا يعرفون شيئا سوى الوحشية ، (٣٢) اكثر من هذا فإن أحد البدو يقدم اعترافا يحمل نغمة التكفير الذاتى بقوله : « انتم اليهود تعلمون وتعرفون كل شىء فى حين أننا همج، (٣٣) وعندئذ يقوم « أوديد « بدور المبشر بتعليمهم القراءة والكتابة بالعربية لإنقاذ الجنس العربى من جهالته ، ثم يصطحب معه عند عودته تلميذه « خليل » لمزيد من الدراسة المنتظمة لينشر علمه بين العرب ، تماما كما كان الغرب يعلم الشرق أساليب الحياة الحديثة . وينتهى الفيلم بالانسجام السطحى بين طرفين غير متكافئين حيث يصافح البطل « خليل » على وعد بالصدقة الدائمة . ومع أن دور تنوير البدائيين جزء من الرسالة الصهيونية ، فإن هذا الدور يبدو ضئيلا فى الفيلم مقارنة بالرواية الأصلية ، وان كان مفهوم الخلاص والتحرير على يد الأطفال يمثل جوهر كل من الفيلم والرواية .

(٣٢) ليبرمان : أوديد الفائه ، ص ٣٨ .

(٣٣) المرجع السابق .

صابرا (١٩٣٣)

(Tzahar)

اثناء اعداد فيلم «أوديد التائه» استدعى المنتج «زائيف ماركوفتش» المخرج البولندي «الكسندر فورد» (*) إثر مشاهدته فيلمه «فيلق الشارع» (٣٤) - ١٩٣٢ - والذي يتناول حياة الأطفال المشردين - لايخرج فيلم عن المستوطنين اليهود. ورغم وصول المخرج إلى فلسطين فقد بدا واضحا أنه قد اختار أسلوب التحقيق الصحفي الذي استخدمه في فيلمه السالف والقائم على المزج بين التسجيلية والدراما، وطوال ستة شهور جاب المخرج مع زوجته «أولجا» ومصوره «فرانك فانمار» فلسطين مصورا مشاهد تسجيلية لبعض الأحداث المتفرقة مثل دورة الشباب اليهودي الرياضية «مكابيا» والصراع بين العرب واليهود واحتفالات المسلمين بعيد النبي موسى، ثم عمل مونتاج لهذه المشاهد في بولنده فيما بعد وقسمها إلى مجموعة من الأفلام الإخبارية مع فيلم قصير بعنوان «يوميات» «ايرتس اسرائيل» (٣٥)، في حين استعان بأجزاء مثل احتفالات المسلمين بعيد النبي موسى في فيلم «صابرا» ومن خلال احتكاكه المباشر بفلسطين تحولت الدعوة الأساسية له من اخراج فيلم عن الرواد إلى عمل فيلم عن الصراع العربي الاسرائيلي من أجل الأرض والماء.

لقد سارت السينما على نفس الدرب الذي سلكه الأدب العبري الحديث في فلسطين منذ أواخر القرن التاسع عشر والذي اهتم في بداياته بتناول أعمال الرواد الذين يعيدون الحياة إلى الأرض الخراب. ولم يبدأ ظهور العرب عبر هذه الراويات إلا بعد عقود، ومقترنا بالعنف المؤدى إلى تطهير درامي ينتهي بوضع البطل اليهودي كشهيد. وفي السينما «فإن المرحلة الأولى من التركيز على الرواد حدثت في الأفلام التسجيلية الأولى» في حين لم يكشف الحضور العربي عن نفسه إلا في الثلاثينيات فقط حيث شكلت الأفلام الروائية جزءا من سياق متنام للصراع القومي الذي يسود

(٣٤) سبير فلونزكر : حرفة الصابرا - مجلة كولنوا أو الصوت المتحرك ، (صيف ١٩٧٤) ، ص ٧٢.

(*) الكسندر فورد - مخرج بولندي من مواليد ١٩٠٨ ومن أبرز الاسماء التي لعبت دورا في تاريخ السينما البولندية، بدأ الاخراج منذ عام ١٩٢٦ وفي عام ١٩٣٤ ذهب إلى فلسطين واخرج هذا الفيلم، قضى سنوات الحرب العالمية الثانية في روسيا حيث كون وحدة تصوير للجيش البولندي. بعد تأميم السينما في بولنده عام ١٩٤٥ أشرف على صناعة السينما هناك. هاجر إلى اسرائيل عام ١٩٦٠ عامين حتى استقر في الدنمارك (المترجم).

(٣٥) المرجع السابق.

كل الروايات العبرية، وحتى لو لم يتصدر الموضوع القومي بؤرة الاهتمام كما في «أوديد النانه» ، فإنها تلمح إليه عن طريق إبراز الصراع الثقافي بين الغرب والشرق، وهو الصراع الذي ينتهي بالضرورة بانتصار الغرب السلمي و«المنطقي». هكذا تحولت فكرة دعوة الكسندر فورد بعد معاشته للواقع من مجرد اخراج فيلم تسجيلي لايهتم كثيرا بالعنصر العربي إلى فيلم يتناول قضية الصهيونية الأساسية من وجهة نظر خاصة، حيث يتناول حياة الرواد ضمن سياق عربي. وهو ما يعكس اهتمامات الصهيونية التي كانت تصوصها الأولى بتجاهل العرب، وهو الدور الذي انتظر عقودا من النزاع حتى يتصدر المسرح. ويحكي قصة الفيلم - وهو أول فيلم روائي طويل ناطق - قصة مجموعة من اليهود المهاجرين الذين استقروا بجوار قرية عربية بعد شرائهم قطعة أرض مجدبة من أحد الشيوخ العرب. ورغم الترحاب بهم يجدون أنفسهم مع حماسهم للأرض فريسة لمضايقات العرب تحت ادعاء أن سحرهم هو سبب القحط الذي حل بهم. وما أن يعثروا على الماء حتى يهاجمهم العرب بتحريض من شيخهم المستغل، ولا يتوقف نعطشهم للدم إلا بعد إدراكهم دور شيخهم في إغلاق البئر مما يكشف لهم عن طبيعته الجشعة. وازاء كرم الصهاينة ينتهي الفيلم بتدفق المياه ليعم السلام بين الجانبين .

وفي حين كانت ميزانية الفيلم مرتفعة نسبيا - خمسة آلاف ليرة - وتم التحميض والمونتاج وتزامن الصوت والصورة في بولنده فإن تكاليف فيلم «أوديد النانه» بلغت أربعة آلاف ليرة وتم انتاجه بالكامل في فلسطين . كانت نهاية الفيلم في البداية نهاية مأساوية حيث ينتهي الفيلم بمقتل أحد الرعاة اليهود وفتاة عربية شابة من جراء الصدام بين الجانبين . وتحت ضغط المنتج أملا في سماح الرقابة بعرضه تغيرت النهاية إلى نهاية سعيدة، بأن تقوم الفتاة بتضميد جراح الراعي الشاب.. ومن ثم الوفاق بينهما والمستقبل المنتظر على يد الرواد . ومع هذا فقد رفضت الرقابة عرضه لأنه «فيلم دعائي ومناهض للعرب»... و«يساري وخطر»^(٣٦) ولم تنجح ضغوط المؤسسات الصهيونية في محاولات السماح بعرضه . ويذكر ياكوف ديفيدون، أن الفيلم عرض في الثلاثينيات والاربعينيات بعد استبدال اسمه إلى «الرواد»، وبعد حذف مشاهد النزاع، وبذا تضاعف الحضور العربي في الفيلم. وفي عام ١٩٥٤ أعيدت المشاهد المحذوفة وعرض الفيلم في أول مهرجان سينمائي أقيم في «حيفا». وقد تمت دبلجة الفيلم بالبولندية والعبرية وعرض في بولنده عام ١٩٣٣ حيث استقبله النقاد بمزيج من المشاعر المتناقضة.. فقد انتقدوا السيناريو وهاجموا تقنية الفيلم البدائية^(٣٧) . في حين تارجدل حول أن كان الفيلم صهيونيا أم مؤيدا للعرب . حيث اعتبره الناقد

(٣٦) المرجع السابق ، ص ٧٣ .

(٣٧) المرجع السابق .

«سانسلاف بانفسكى» مناهضا للصهيونية لأنه يظهر العرب مدافعين عن حقوقهم، فى حين اعتبره يهود الياشوف مناصراً لهم (٣٨). ويذكر المخرج أن بطل الفيلم «شيمون فنكل» كان متشككا فى المشروع الصهيونى (٣٩). ورغم أنهم عرضوا عليه العمل فى اسرائيل إلا أنه عاد إلى بولنده حيث صار أحد الأسماء البارزة فى صناعة السينما البولندية (٤٠).

والقراءة المتأنية للفيلم توضح أشكال وأنماط تمثيل العرب فى الرواية الاسرائيلية، فالصورة والصوت فى الفيلم يشكلان نوعاً من الجمالية التى تنتمى لتيار الفكر الصهيونى، والتى تميز أفلام تلك الفترة، حتى تلك التى تمولها المؤسسات الصهيونية. وعنوان الفيلم «يوجز» من البداية الموقف الذى يتبناه الفيلم ويمثل نموذجاً للمجاز التعليمى، فالكلمة بالعبرية تعنى نبات الصبار المعروف فى المنطقة، والذى يكسوه الشوك من الخارج رغم مذاقه الحلو من الداخل. وفى حين تشير الكلمة إلى اليهود من مواليد فلسطين فإنها تضيف استعارة للمفهوم الصهيونى لنموذج اليهودى الجديد الذى نشأ فى «ايرتس اسرائيل» Eretz Israel، والتى تشكل ملامحه النقيض لليهودى الشتات. هذه الشخصية الاسطورية من خلق جيل الرواد المهاجرين الذين ربوا أطفالهم باعتبارهم الأمل فى الخلاص اليهودى، وخلعوا عليهم هالة من الفخار والكبرياء فيما يشبه الارستقراطية الأخلاقية. إنهم كما يشير إليهم السياسى «أمون وينشتاين» (٤١)، ولدوا من فراغ.. الاب المثالى عندهم هو «الأنا الجماعية»، لذا يقوم أدب الصابرا الاسطورى على غياب آباء الشتات. والأبطال يحتفى بهم كما لو كانوا أبناء الطبيعة، وهو مانجده على سبيل المثال فى رواية «بكلتا يديه» «لموشى شامير» الذى يقدم بطله هكذا «لقد ولد، إليك، من البحر، بمثل هذا التناقض والخصوصية التى نجدها فى «الرواية العائلية Familien- Roman عند فرويد يربى الآباء الصهاينة أطفالهم باعتبارهم مؤسسين يستحقون مزيداً من العزة والرومانسية والقوة. وعملية تحويل الصابرا إلى اسطورة تختزل مثاليات الصهيونية تتطلب منه الجاذبية الجسمانية كمثال، لذا يصور على أنه عفياً.. قد لوحت الشمس وجهه.. ذو ملامح أوربية (والقصص القصيرة والمسرحيات والأفلام تنسب لأبطالها الشعر الأصفر والعيون

(38) Be'eri, "in Palstine no one fuints" p.91.

(39) Flotzker, "the career of sabra", p.91.

(٤٠) بعد طرد الكسندر فورد عام ١٩٦٣ لاسباب سياسية ومعاداة السامية هاجر إلى اسرائيل، ثم غادرها وعاش فى الخارج وإن ظل على ارتباط باسرائيل حيث اخرج فيلم «حياة ياتوش كورشوك» عام ١٩٧٢ كانتاج مشترك المانى - اسرائيلى.

(٤١) انظر: أمون روبنشتاين: لكى نصبح احراراً، ص ١٠٣.

الزرقاء) وشخصيته لاتحمل عقد النقص المرتبطة باليهود كما لو كان « ابن الطبيعة » (وهو مفهوم متأثر بـ جوستاف فنكن Gustav Weinken) وثقافة الشباب (Jugend Kulture) التي كانت شائعة في ألمانيا في نهاية القرن، خاصة في حركة شباب ألمانيا Wander vogel.. انهم واثقون ومعتدون بأنفسهم .. غير هيايين، كنبات الصبار يضمنون بين جنباتهم الرقة والحساسية رغم قناعات الصلابة الخارجى. وهم على المستوى المهنى عمال ارض يمثلون جزءا من الجهد الجمعى فى ان يكونوا « اسوياء »، إنهم على نقيض ما اسماء أحد الآباء الماركسيين وهو « دوف بير يوروكوفى » بـ « الهرم المقلوب »، حيث أجبر اليهود على الاندماج فى أنشطة غير منتجة كالتجارة والمسمرة^(٤٢). هذا الهرم المقلوب سيحل مكانه فى فلسطين من أجل مجتمع عبرى يتمتع فيه الجميع بالمساواة ، يكون نقيضا لعزلة اليهود فى علاقتهم بـ « زيون، (Zion) . والصابرا بزراعتهم الارض وتمتعهم بثمرة عملهم سوف يمدون بجذورهم فى أرض التوراه . لقد ارتبطت صورة جيل الصابرا ضمن سياق الصراع مع العرب والهولوكوست فيما بعد بالقوة والحيوية والمناضل الذى يرفض أن يكون ضحية ويذهب إلى «المحرقة كالغنم » . انه الإنسان « السوبر » الذى يأخذ بثأره من عقد النقص التاريخية لجيل الشتات ، وهو مايجسده « يوسف ترومبلدور، (*)الروسى الذى هاجر الى فلسطين فى نهاية القرن والذى يحرث الأرض نهارا بيد واحدة بعد ان فقد الأخرى فى الحرب الروسية - اليابانية ، وفى المساء يحمل بندقيته حارسا لها، والذى يقول إثر اصابته اصابة مميتة من العرب « ان تموت من أجل الوطن فهذا أمر طيب » . ومن ثم تحول إلى شخصية اسطورية لأنه يحى شخصية اليهودى الجديد . لقد صار الخوف والضعف عند الـ galutyeem يهدد الشتات - صفات مرذولة بعكس الصابرا الصامد الشجاع، وهى الصفات التى صارت جزءا من الخطاب السياسى ونموذجا يحتذى به الشباب . واسم الفيلم ذاته يشير إلى المنظور الذى سيتمحور حوله السرد . ومشهد عناوين الفيلم يعبر عن الفكرة الرئيسية من خلال صور لنبات الصبار مع خلفية من السحب، كما يستحضر النموذج الايجابى لأبناء الأرض من الرواد الذين يحملون بين جنباتهم رغم المظهر الخشن

(٤٢) انظر : دوف بير يوروكوف : الصراع الطبقي والأمة اليهودية .

(*) يوسف ترومبلدور (١٨٨٠-١٩٢٠) أحد غلاة للصهيونية للرواد . ولد لأب روسى وشارك فى الحرب ضد اليابان ١٩٠٤ حيث بترت ذراعه وهاجر إلى فلسطين ١٩١١ ودعى لتكوين فرقة البغال لتشارك مع الحلفاء . وفى أول مارس ١٩٢٠ سقط جريحا إثر اشتباك مع المستوطنين العرب، وتكونت بعد وفاته رابطة شباب تحمل اسم « بتيار، والمكون من للحروف الأولى من اسمه ورأسها الارهابى جابوتنسكى وراجع : الاصوليه اليهودية ايمانويل هيمان وترجمة سعد الطويل ص ٩٢-٩٤ مطبعة الهيئة المصرية ١٩٩٨ . (المترجم)

نوعاً من الحلم والرؤى المثالية . وهي النغمة التي تعبر عنها كلمات مثل « حالمون ومقاتلون » holmim velohamim . ومن عناوين الفيلم الى مزج على بحر عاصف وسحب محملة بالغيوم مع قصص الرعد الى طبع مزدوج لعناوين على أمواج صاخبة ثم العودة إلى مشهد الرواد في طريقهم إلى المستوطنات ، والموسيقى المصاحبة توحى بموتيفة اغنية الرواد لتحدد نغمة الفيلم التعليمية ككل . وتتابع الصور من البحر إلى البر تلخص منظور الأوربيين الذين يصلون إلى الشرق بطريق البحر قادمين من الغرب - جغرافيا البحر الأبيض ورمزيا (متوحدين مع الغرب) .. بل ولغويا .. خاصة ان كلمة “ Yom ” بالعبرية تعني كلمتي البحر والغرب معا . والعنوان الداخلى الذى يقول « منذ فترة ليست ببعيدة وصلت مجموعة من الشباب المتحمس إلى الأرض الموعودة لتبدأ حياة حافلة بالمشاق والصعوبات لكنها حياة جديدة » يكشف عن التناقض إزاء أوربا وهو التناقض الذى تحمله كثير من الأفلام الصهيونية . فالصهيونية ولدت فى أحضان المذابح الروسية Pogroms فى الثمانينيات من القرن التاسع عشر وبعد أحداث قضية « دريفوس » التى زلزلت كيانهم . وإذا كانت أوربا شاهدة على المذابح والاضطهاد والعداء ضد السامية والتى فر منها اليهودى بحثا عن خلاصه وحريته ، فإنها تمثل أيضا الحضارة والمعرفة والاستفادة . وهكذا فإن مزايا أوربا تصبح موضع شك .. لا لأنها لا تملك مثل هذه المزايا ، ولكن لان اليهود لم يستمتعوا بها . لذا كان عليهم البحث عن أرض لهم ليحضوا بما حرمة عليهم العالم المتحضر ، وهى الأرض التى صارت بعد أزمة اوغندة بإجماع المؤتمر الصهيونى الأرض الشرقية الموعودة ، حيث يمكنهم - وبالسخرية - إعادة بناء « العالم المتحضر » الذى خلفوه وراءهم . هذا التناقض فى علاقة اسرائيل بأوربا كان له انعكاساته إزاء فلسطين وأهلها ، الذى يمكن فهمه من خلال الشخصيات اليهودية فى الفيلم ، وفيما يضمه من ايدلوجية .

وكما فى الكثير من افلام العالم الأول عن العالم الثالث فإن الأفضلية تكون لرجل الغرب الذى يصل إلى مكان جديد مجتازا الفضاء العريض ليفض تدريجيا بكاره هذه الأرض وغموضها . والنظرة الأولى للوافد الأوربى على الأرض والسكان تبدو فى التقابل بين البحر والأرض فى مقدمة الفيلم ، وكأنه بازاء عبء تاريخى ، وهو ما نلاحظه فى غالبية أفلام هوليوود التى تتناول موضوع المواجهة بين العالم المتحضر والنامى . وفى المشهد التالى يكتشف المتفرج وجود قرى عربية من خلال وجهة نظر المهاجرين الأوربيين لتتعرف معهم على « أخلاق » و « عادات » العرب بين دهشتهم التى نرى مثلها فى افلام هوليوود مثل « على بابا » . فالكاميرا تستعرض ردود أفعال القادمين

الجدد لأولاد عموماتهم من العرب بمجاملتهم فى تناول الطعام بأيديهم، وحيث يبدو التقزز على أحدهم لتناول مثل هذا الطعام الغريب، وإذا كان المشهد يوحي بكرم العرب فإنهم لا يملكون ما يستحق اهتمامهم (هذا الموقف الفج يتناوله « البرت ميمى » فى كتابه « المستعمر والمستعمر » حيث تنقلب فضيلة الكرم فى نظرهم إلى رذيلة وسخف، وفيلم « كانوا عشرة » - ٦١ - اخراج « باروخ دينار، الذى أخرج بعد ثلاثة عشر عاما - ويدور حول بسالة وكفاح عشرة من الروس اليهود فى إقامة مستعمرة لهم فى أواخر القرن التاسع عشر من خلال استصلاح الأرض الجديدة فى مواجهة احتقار العرب والمصاعب التى يقيمها الأتراك أمامهم، فى هذا الفيلم نواجه بنفس البناء السينمائى. فالقرية العربية تبدو من بعيد من وجهة نظر القادمين الجدد . وعندما يتجاسر أحد المستوطنين - فيما بعد - بالاقتراب من القرية العربية فإننا نكتشف عالمها من خلال التمحور عليه .. ويعيونه . من خلال حركة الكاميرا المحمولة وسط أزقة القرية ، ولا نرى انطباعاته فقط، بل والتأكيد على حيويته فى الكشف عن غموض مثل هذا المكان الساكن . وفى منزل العمدة (المختار) يرى المشاهد الكنوز الشرقية بعيني مكتشف أوربى . بمعنى .. أن أفلام الرواد تحاول أن تقدم للمشاهد الغربى الثقافة الشرقية باعتبارها بسيطة وساكنة وتفتقد الاحساس بهويتها، وحيث تصبح مثل هذا المشاهد مع الرواد مسيطرا فى فترة قياسية من الزمن على شفرات هذه الثقافة الأجنبية، مع استبعاد أى تفاعل حوارى أو تمثيل جدلى فى علاقة الشرق بالغرب . وبهذا تعد لنا هذه الأفلام الآلية الاستعمارية التى يبدو فيها الشرق بلا دور تاريخى فعال .. ومجرد موضوع للدراسة والفرجة . وفى « صابرا، بصفة خاصة نجد ان الصورة الملتبسة التى يقدمها الفيلم فى بدايته عن الكرم العربى سرعان ما تكشف صراحة عن صورة سلبية للطبوس العربية، حيث يصفق رجال القبيلة ويرقصون بالسيف ثم تنتقل الكاميرا فى لقطة قريبة على الشيخ مبتسما وهو يقول للرواد ، « هكذا ترقص دائما .. فى أفراحنا ومآتمنا أو عند اقتراب العدو »، هذه الصورة العدوانية تبدو أولا عبر شريط الصوت المصاحب لرقصة السيف . وثانيا .. على مستوى الحوار الذى ينطق به الشيخ حول الاعداء . وفى لقطة قريبة أخرى تبدو نظرة الشر فى عينيه يقول بعد أن يقدم دليل إدانته مع « قومه » « نحن شعب فقير ومتوحش ، لننتقل الكاميرا على لقطة للصحراء بينما نسمع تعليق الشيخ للرواد وانتم تنزلون فى أرض جميلة خصبة ، والتناقض بين الواقع المجذب على شريط الصوت يتقاطع مع اتهامات الشيخ « اللاحقيقية » ويزداد تأكيده من خلال حركة الكاميرا وهى تستعرض رمال الصحراء إثر حديث الشيخ . كما يوحي الفيلم بأن الأرض التى ستؤول للرواد قد بيعت قانونا . وتقديم شخصية رئيس

القبيلة اللامنتظية ورغبته غير المبرره فى العدوان وحواره المراوغ لها تضمينات سياسية على جانب كبير من الأهمية كما سنرى .

ان جذور العقالية الصهيونية كما يشير بعض المفكرين مثل ماكسيم رودنسون^(٤٣) يمكن ارجاعها إلى أوربا القرن الثامن والتاسع عشر ، ليس فقط فى موقفها من العداء للسامية ، بل وأيضاً فى توسع الرأسمالية السريع وبناء الامبراطورية التى أدت فيما بعد إلى أول حرب امبريالية . والصهيونية لا يمكن مقارنتها ببساطة بالامبريالية والاستعمار، فهى بعكس الاستعمار رد فعل للاضطهاد التاريخي الطويل مما يجعلها تختلف عن نموذج الاستعمار الكلاسيكى . وبهذا فإن المستعمرة والمدينة الكبيرة (المتروبوليس) يحتلان عقائدياً نفس المكانة والوضع . كما أن فلسطين / ايرتس اسرائيل كانت دائماً العاصمة الرمزية لهوية اليهود الثقافية . فى نفس الوقت فإن الصهيونية خليفة لمصالح الغرب الاستعمارية، ومن ثم كان تأثيرها بالخطاب الاستعماري، بل وتسلك نفس السلوك الاستعماري، خاصة فيما يتعلق بتجاهلها بأرض وشعب وحقوق العالم الثالث . والنصوص الصهيونية التى عاصرت فترة الاستعمار الأوربي للشرق هى بمثابة اختزال طوبوغرافى يجعل من فلسطين مجرد صحراء مجدبة أو مستنقع فى انتظار استثمار الغرب له . (وعلياً ان نتذكر بأن اعتبار المنطقة قاحلة مهمة كان أحد تبريرات الغزو الاستعماري) . وتواجد المستوطنين الجدد بما يمكن من عقلية وتكنولوجيا متطورة سيعود بالثمار على هذه الأرض المتخلفة . ضمن هذا السياق يمكننا فهم المثالية الساذجة التى يطرحها فيلم «صابرا» الذى يجسد عبارة «جعل الصحراء مزدهرة» ، والتى تبرز الصورة البطولية لهؤلاء الرواد وممارساتهم السياسية . فهم يحملون النزعة الإنسانية والتحررية للمشروع الصهيوني ، كما يحملون معهم راية «العالمية»... والمهمة الحضارية ، التى ادعتها القوى الأوربية فى زحفها على الدول النامية . والفيلم من خلال المشاهد المتقابلة بين المستوطنين اليهود والقرية العربية يحاول عقد مقارنة بين تكوين كلا المجتمعين لكسب عطف المشاهد ازاء الرواد الشبان . وعلى هذا يعتبر «جيرار جينيت» ، فإن سلسلة اللقطات المتكررة iterative shot التى تظهر الفلاحين والاطفال اثناء عملهم وشيخ القبيلة يتطلع اليهم فى لامبالاة يكشف عن البناء الهرمى لتخلف المجتمع العربى مقارنة بمجتمع المستوطنين الذى يستمتع فيه العمال بالمساواة والملكية «الجماعية» . وعمل الفلاحين العرب العشوائى يقابله زيادة انتاج الرواد، ولأنهم ثوريون ومثاليون - بعكس العرب - فإن الهدف والرؤى أسامهم واضحة ، ورغم إسهامهم المتواضع فى الأرض الجديدة فإن تصويرهم مع الموسيقى المصاحبة هو نفس اللحن الذى صار فيما بعد النشيد

(43) See Maxim Rodinson. Israel: A colonial- setter state.

الوطني ، الأمل ، ، هاتيفكا Hativka ، وهم يواصلون كفاحهم في الصحراء . كما يؤكد الفيلم - كما في فيلم ، كانوا عشرة ، - على التكوين الذهني للرواد ، في مشهد ، فلاش باك ، يتذكر أحد المستوطنين عمله في الماضي على ماكينة طباعة بما يحمله من دلالة على العمل الثوري - كما يظهر نفس الفيلم - الرواد بمعرفتهم العميقة بـ «بوشكين» و «تشيكوف» . والتأكيد في مثل هذه الأفلام على هذه الصورة كأصحاب معرفة يوحى بالتالي بقدراتهم على تنوير الشرق الذي يعيش في العصور المظلمة على حد زعمهم . وكلا الفيلمين يؤكدان على تفوقهم الروحي . ورغم كونهم مثقفين فغالبا ما يظهر ارتباطهم البدني بالأرض كما يتمثل عبر الصورة بإحيائهم المثمر للأرض البور . والمقارنة الأولية بين المجتمعين تزداد حدة في فيلم ، صابرا ، لتشكل جزءاً من الصراع الدائر ، فالفلاحون المستغلون يجبرون على دفع إتاوات باهظة وفوق طاقتهم ثمناً للماء مما يدفع بأحد المسنين للتوصل للشيخ لإمداده بالماء من بئر (أدى الدورين ممثلون يهود)^(٤٤) ، بينما تبدو صورة الاقطاعي القاسية باجابهته وهو يضع قدميه في الماء باستمتاع ، لاماء بلا نقود ، فيرد عليه شيخ عجوز ان قلبك قد من صخر ولن يستمر حكمك طويلا .. سوف يعطى المهاجرون الجدد الماء لنا مجاناً . وهو بهذا لا يقدم لنا الطبيعة المستغلة لزعيم بل يمجد كرم وانسانية الاشتراكيين الصهاينة ، وفي فيلم ، كانوا عشرة ، نجد موقفاً مشابهاً حيث يحاول العرب منع المستوطنين من الوصول إلى البئر رغم حقهم القانوني في استغلاله ، لكن ما أن يتوصلوا بالقوة إلى هذا الحق حتى يظهر الفيلم تفوقهم الأخلاقي وكرمهم الذي يفوق الكرم العربي ذاته . وفي فيلم ، صابرا ، يبدو الشيخ وقد استغل الجفاف لإثارة الفلاحين العرب ضد الرواد المستوطنين ، وكما يقول بنفسه ، سوف أفقد سمعتي والمال الذي يدره الماء ، ويقول كارل ونفوجل Karl Wittvogel في هذا (ان الاستبداد الشرقي أساسه السيطرة على الماء)^(٤٥) . وصورة شيخ القبيلة تشير إلى إحدى القضايا التي تثيرها الصهيونية - خاصة الاشتراكيون منهم - والتي يستغلها اليسار الأوربي وخاصة قبل حرب ٦٧ ، بزعمهم بالطبيعة الاشتراكية للصهيونية وهو ما يبرر اغتصاب الأرض ، وحيث ينظر إلى تحرير اليهود باعتباره تحريراً لفلاحى الشرق المضطهدين من أسيادهم الاقطاعيين . هذه النظرة هي التي حركت معظم سكان ، اليسوف ، - على الأقل في موجاتها الأولى - والذين كان لهم التأثير الأكبر على السياسة الجماعية . ومع هذا فكما يقول ، رودنسون ، إن هذه النظرة الاشتراكية تتعارض مع شخصية مجتمع اليسوف الاستعمارية ، مجتمع يعتبر داخليا من أعظم المجتمعات ديمقراطية واشتراكية ، إلا انه يتجاهل حقوق المجتمعات الأخرى ،^(٤٦) . إن منظرى القومية اليهودية لا يابهون

(٤٤) لعب دور الشيخ الممثل بيساخ بار ادون .. وشخصية العربي الآخر ر . دافيدوف .

(٤٥) كارل ونفوجل : ، الاستبداد الشرقي .. دراسة مقارنة للقوة (نيوهافن - بل ، ١٩٥٧) .

(٤٦) رودنسون : المرجع السابق ، ص ٨١ .

كثيرا بالمجتمعات التي استهدفها مشروعهم بالأذى والتهديد والدمار، اعتقادا منهم ان البعث السياسى لن يكون له سوى تأثير مخفف عليها، وبالتالي فإن من العيب أن يحددوا مقدما طبيعة العلاقات التي يمكن ان تنشأ معهم . ويواصل «رودنسون، قائلا : « إن التماثل Analogy بين الموقف العقلى للاستعمار الفرنسى المشرب بديموقراطية الثورة الفرنسية يبدو واضحا والذي كان يرى أن من مصالح الجزائريين ان يظلوا خاضعين للاستعمار الفرنسى .. وبهذا يهيئون أنفسهم بالتدريج ليوم سيأتى قريباً جداً يفهمون فيه وثيقة اعلان حقوق الإنسان .. وعندئذ .. وفيما بعد أيضا .. يمكن أن يطبق عليهم» (٤٧) والصراع بين أصحاب النزعة الإنسانية من أنصار الصهيونية الاشتراكية والتطبيق العملى للسيطرة اليهودية فى فلسطين قد وجد ، حلا ، فى الدعوى بأن الجماهير العربية الخاضعة للاقطاع، والمستغلة من قبل مواطنيهم برهان على مدى استفادتهم من الغزو اليهودى .. على الأقل على المدى البعيد !

ونهاية الفيلم التي تمجد ثمار التكنولوجيا وازدهار الزراعة فى اسرائيل تشير ضمنا إلى نجاح المستوطنين من ذوى الاصول الاوربية فى انجاز حضارة من صحراء جرداء، وبهذه النزعة الإنسانية فإن على العرب أن يعودوا أنفسهم على الرضا رغما عنهم . وتفوق الرواد على المجتمع العربى يبدو من خلال تصوير وضع المرأة فى كلا المجتمعين . فالنساء من الرواد يتساوين مع الجماعة ويعملن معهم جنبا إلى جنب ، بل ويبدین - وفقا لنموذج المرأة الايجابية - قدرة عقلية على مواصلة الكفاح وقت الأزمات . وتصور المرأة فى الحقل ، وحمل السلاح فيما بعد - يدعم أسطورة المساواة هذه (٤٨) (فى الحقيقة فإن المرأة مازال دورها قاصرا على الادوار التقليدية) .. بل إن الفيلم يربط مباشرة بين مساواة المرأة وانصياعها لمثل رواد الصهيونية . هذا الاسلوب الهوليودى فى استخدام صيغة « الجمع » حسب تعبير « البيرت ميمى » ، يسطح ثقافات العالم الثالث المتعددة إلى تركيبة مصطنعة غير حقيقية كما تفعل افلام هوليود مثل « الشيخ » - ١٩٢١ - الذى يقدم رقصة هندية على انها شرقية و« لص بغداد » - ١٩٢٤ - الذى يمزج بصريا بين حضارات مختلفة كالعربية والفارسية والصينية والهندية باعتبارها حضارة شرقية مثيرة، وعندما تغادر الراقصة الشرقية فى فيلم « صابرا » المكان والشاشة بإشارة من عربى، والظهور السريع فى بداية الفيلم لامرأة عربية نبيلة يقتربن بأحد الرواد حيث تتبادل معه نظرات حب فى خجل ومن ثم تقوم بتضميد جروحه ومنحه الماء بعد ذلك . ولأن العرب لا يدركون امكانية الخلاص الذى يمنحه لهم الرواد فإن الجماهير

(٤٧) المرجع السابق ، ص ٨١-٨٢ .

(٤٨) شاركت النساء فى « البالماخ » ، أو القوات الصارية أشهر منظمة عسكرية قبل قيام الدولة فضلا عن مشاركتهن بحمل السلاح فى قوات الدفاع الاسرائيلية .

العربية تستعد للهجوم عليهم اثناء عملهم تحت لهيب الشمس المحرقة بحثا عن الماء . وصور الجماهير العربية التى تبدو من خلال الاحتفالات الدينية بالنبي موسى(*) (صور بعضها من الواقع المخرج فورد) تعطى الانطباع بما سيقومون به من عنف فيما بعد ، مع الاشارة بأن هذه الاحتفالات اثناء الانتداب البريطانى لفلسطين كانت منبرا للوطنيين كما حدث عامى ١٩١٩ و ١٩٢٠ عندما هاجموا يهود اليشوف . ووضع هذا الحادث فى الفيلم باعتباره مقدمة لهدم مستوطنات اليهود فى غياب الانتفاضة العربية يصبح عندئذ بمثابة اعادة انتاج لوجهة النظر الاوربية للتعصب الإسلامى، (ومع ان الصهيونية هى نتاج نفس الظروف التاريخية التى ادت الى ظهور القومية العربية فإنها تقل وتشوه مثل هذه العلاقة) . هكذا يقدم الفيلم العرب وهم منتشون بتعصبهم كما الهنود فى افلام الغرب الامريكية وهم يرقصون حول النار استدرارا للمطر فى حين يمزق أحدهم ثيابه صائحا ، لعنة الله على من كانوا السبب، . والجموع تصرخ مطالبة بالانتقام شاهرة سيوفها ، الموت للكفرة ،، فى حين يكمن خلف هذه الصور المهووسة للمسلمين العرب سفاكى الدماء الخوف الاوربى من ، الجهاد ، . (وهى الكلمة التى ترادف عند اوربا المسيحية ، الحملة الصليبية ، والتى تستخدم عادة فى الخطاب السياسى الغربى والتى لا ينظر اليها على انها كانت بالمثل نتيجة تعصب دينى ودعوة ضمنية لاستخدام القوة) ، ومشهد الاستعداد لاستخدام العنف يمكن ان نراه كبعد آخر باعتبار ان العرب هم ، الاغيار، Goyim الجدد والذى يجسد تجربة اليهود فى اوربا مع الاغيار القدامى (المسيحيين) ، والاتهامات العربية اللامنتظية للمهاجرين اليهود باستخدام السحر لجلب الماء شبيهه بالاتهامات التى واجهها اليهود فى اوربا اثناء ، الطاعون الاسود ، وبهذا فإن المهاجس اليهودى الخاص بعنف الاغيار المسيحيين يرتبط بوجهة النظر الاوربية ازاء المسلمين (٤٩) . وقبل مشهد هجوم العرب عليهم يشيد الفيلم فى أحد مشاهده بعزيمة الرواد الذين عثروا على الماء بعد توضحيات مؤلمة وهم يغنون ، سوف نصبح مجانين جميعا لنخلق المعجزات ، هذه الملاحظة المثالية التى تمثل خطوة فى طريق الحضارة تفتك بهجوم العرب المتعطشين للدماء- وهو نفس الأسلوب الذى سنراه فى افلام اخرى، والمشاهد يرى العرب مع الرواد فى لقطة عامة وهم يقتربون من المستوطنات القليلة والصغيرة . وهى نفس الصورة التى سوف تتكرر فيما بعد حيث يهاجمه الكثرة من العرب (الكم) حفنة من

(*) فى الرابع من ابريل ١٩٢٠ توافق يوم احتفال المسلمين باعياد النبي موسى احتفال اليهود والمسيحيين بعيد الفصح . وقد استغلت (الهاجاناه) مهاجمة العرب تصريح بلفور والسياسة البريطانية وحدث شجار بين الفريقين راح ضحيته خمسة من اليهود واربعة من العرب والعديد من الجرحى ، وقد حوكم الحاج ابن الحسين وجابوتنسكى بالسجن مع آخرين وانتهى الأمر بالعفو عنهم جميعا . راجع محمود سعيد عيد الظاهر: الصهيونية وسياسة العنف ، ص ١٤٢-١٤٤-١٩٤٤ . الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٩ . (المترجم) .

(٤٩) ادوارد سعيد : الاستشراق ، ص ١٠٦ .

اليهود (الكيف) وهى الصورة التى تذكرنا بموتيفة ، جوليات وديفيد ، فى تصوير افلام السبعينيات للصراع العربى الاسرائيلى . وعندما يوشك العرب على طعن المستوطنين بخناجرهم يقوم طفل عربى بكشف الحقيقة .. وهى أن شيخ القبيلة هو الذى ردم البئر . هذه اللحظة الاسطورية فى لحظة الضمير العربى بادراكهم لفساد زعيمهم تستدعى وفق المنطق الصهيونى استقبال المستوطنين بالترحاب (وليس بمنطق الاستقلال والاشتراكية للفلاحين العرب) . ولتكون اخيرا النهاية المفتعلة لهذا الصراع بهطول المطر من السماء . والعربى الذى سبق له انتقاد شيخه يخدم خنجره ويبتعد عن الكاميرا .. المستوطنين . وفى لقطة عامة يلتفت إليهم معبرا عن امتنانه لهم فى حين تقوم عربية شابة بعلاج المصاب الذى كان أول من توصل إلى الماء ، إلى لقطة ختام كلاسيكية بتدفق المياه ايذانا بعودة الوفاق .

نفس اسلوب السرد السابق نجده فى فيلم ، كانوا عشرة ، المأخوذ عن يوميات الـ Bilas (وهم اول مستوطنين يهود فى اواخر القرن التاسع عشر .. الحرب الأولى وبالعبرية Beit ya'acov Lekhu ve Nlekha) حيث نرى من خلالهم وجهة نظر الفيلم بعد عمل مثير ومولد أول طفل يعقبه الجفاف ، فى تلك الأثناء يسرق بعض الشباب من العرب المستوطنين ويقبض على أحدهم لتتصاعد الأحداث مع هجوم العرب على المستوطنة الصغيرة لاسترداد اللص الذى أوحى اليهم بأنه عذّب .. وبعد اكتشاف ، المختار ، بأن رجاله كذبوا عليه وبأنهم اللصوص ، يعدم باعادة المسروقات اليهم ، وبعودة السلام تهطل الأمطار كرمز لما حدث ، فى نفس الوقت الذى تموت المرأة التى وضعت مولودها إثر إصابتها بالمalaria لتدفن تحت المطر . والفيلم بهذا يلمح إلى المستقبل بوضوح للمشاهد الاسرائيلى والأجنبى . وزمن أحداث فيلم ، كانوا عشرة ، هو نهاية القرن التاسع عشر وكأنه بهذا يتناول جذور الصراع الاسرائيلى / العربى ، إلا أن جوهره لا يوحى باختلاف فى الرؤية عن نصوص الصهيونية فى نهاية القرن التاسع عشر أو إلى الثلاثينيات فى فيلم ، صابرا ، . كلا الفيلمين يرجعان الرفض العربى ، لاسباب لا يمكن فهمها ، باعتباره جوهر النزاع . والرفض العربى لا يقدمه لنا كلا الفيلمين من خلال البناء السردي أو السينمائى كنتيجة للممارسات المادية للواقع السياسى ، بل باعتباره عداء غريزيا وغير مفهوم لا يملك المستوطنون إزاءه من خيار سوى القتال والنضال ، كما فعلوا إزاء الطاعون .. وهى هنا الملاريا أحد أمراض العالم المتخلف . بمعنى آخر .. فإن هذه الأفلام تقوم على ثنائية الغرب / الشرق المألوفة والتى يجسد فيها جماعة من الغرب كل ما هو تقدمى ومنطقى وحب للسلام إزاء فريق آخر يمثل نقيض هذه الصفات . وأحد

مظاهر هذه الثنائية في فيلم « صابرا، تبدو في اقتران الرواد بالتقدم التكنولوجي واختزال الشرق بتجاهله . ونهاية الفيلم كمثال تظهر صورة حقول مزرعة مع عناوين تقول : « لقد مرت أعوام اخضرت فيها الصحراء بعرق ودم هؤلاء الرواد .. هاهي الحقول المزدهرة والحدائق والمدن بفضل الآلة لتضفي سيمفونية من العمل على الأرض المباركة، ، وتدفق الصور بعد هذا يظهر مدى ماتحقق من تنمية زراعية مع المونتاج المتبادل بين اللقطات القريبة لآلة واللقطات العامة للثمار والأشجار والآلات الزراعية المتزايدة والتي توحى كلها بازدهار الانتاج الزراعي والذي يصل ذروته بالطبع المزدوج للرواد وهم يسيرون عبر بساتين الفاكية مستحضرين روح الرواد الذين قاموا بانجازات كبيرة محققين بهذا شعار هيرتزل « إن أردت فلا شيء مستحيل ، وهو التمجيد للثورة الزراعية الذي يذكرنا بفيلم « أوديد التائه ، الذي يعتبر نسخة مفتعلة من فيلم «ايزنشتين» ، «القديم والجديد» .

والعداء بين غرب ديناميكي وشرق بدائي يأخذ أحيانا أبعاد المرض النفسي ، فالأبطال عبر السرد مجرد ضحايا في حرب عقائدية مستمرة . وفي كل من فيلمي « صابرا، و « أوديد التائه، نجد صورا ترمز لإخصاب الصهيونية للصحراء أمام « بدائية العرب وتخلفهم » ، وهي بهذا تحمل بعض خصائص نزعة التعصب الأوربية السائدة . والحرص على إبراز الرخاء يحمل لونا من المصادقية للرؤية الصهيونية كما عرفها واحد من زعمائها وهو « اسرائيل زانجويل، بقوله : « أرض بلا شعب لشعب بلا أرض، . لقد قامت مفاهيم الصهيونية على أن أي أرض فضاء يمكن الاستيلاء عليها طالما أن سكانها لم يحققوا الاستقلال القومي بدولة معترف بها. واللقطات القريبة في فيلم « صابرا، للأرض ولمس الرواد لها يوحى بأنها أرض جرداء لقرون .. وبالتالي منطقة « أجنبية ، بالمنظور الصهيوني لاستبعاد إلا بحوية المستوطنين . وليس محض صدفة أن يكون موضوع البحث عن الماء في الأفلام التسجيلية الممولة ضمن هذا السياق في عملية بناء الدولة . فإذا كانت الأرض جرداء في الماضي فإن موضوع البحث عن الماء يعنى المستقبل وإقامة مستوطنة جديدة كخطوة أولى من أجل تحقيق الاستقلال .. وهو المفهوم الذي كان يتصدر أحد تيارات الصهيونية وهي « الصهيونية العملية ، (Zionut Maásit) والتي تنادى بأن خلق بنية تحتية يتطلب حياة الأرض وزراعة كل شبر فيها، وهو نفس الموضوع الذي استمر تناوله في الأفلام التسجيلية والطويلة وحتى بعد قيام الدولة .. مثل فيلم « المفتاح الذهبي ، للمخرج « ساشا الكسندر ، والحل « الميتافيزيقي،

الذى يقدمه فيلم « صابرا » للصراع السياسى بين اليهود الاوربيين والعرب الفلسطينيين يتجاهل سر كراهية العرب للصهيونية، ويؤكد على فكرة العداء المجنون من جانب العرب . إنهم يحاربون الرواد العبريين من خلال الفيلم لايمانهم البدائى بالسحر أو كرهية فى جهاد إسلامى أو نتيجة نوع من التعطش للدم .. أو فى أحسن الفروض نتيجة استغلالهم من قبل زعمائهم الفاسدين الذين يستخدمون العدو الصهيونى وسيلة للسيطرة على شعوبهم (٥٠) .

(٥٠) هذا الرأى يتجاهل دور الزعماء العرب المؤيدين للصهيونية مثل الملك فيصل الذى اتفق مع حاييم وايزمان على تخليه عن كل فلسطين للصهيونية مقابل دعم اليهود له دبلوماسيا وماليا وفنيا لاقامة دولته العربية الكبرى مستقبلا إلا أنه لم يجد موازنة من الجماهير العربية لمطالبه واضطر لمسيرة الاجماع العربى .

[حرب اللغات]

علينا ونحن نشاهد فيلم « صابرا » أن نتعرف أيضا على الظروف التي أحاطت بظهوره ، وهي ظروف تزامنت مع الولادة الجينية لصناعة الفيلم العبرى وبداية لغة عبرية « علمانية » ، منطوقه . فالفيلم يشير فى عناوينه الداخلية إلى عزم الرواد « التحدث فقط بلغة الآباء الخالدة » ، وهو ما يشير إلى بعد انعكاسي^(٥١) ذلك ان اسم الفيلم يتضمن لونا من ألوان الريادة باعتباره أول فيلم يستخدم السرد باللغة العبرية^(٥٢) . وطوال العقود الثلاثة الماضية كانت المسرحيات والادرا والأفلام تناقش وفقا لما تؤديه من دور فى نشر وتدعيم العبرية . ولهفة « الياشوف » لمشاهدة الفيلم يرجع جزء منه إلى أنه أول شريط صوت ينطق بها . والحماس الذى قوبل به أول فيلم تسجيلي ناطق وهو « هذه هي الأرض » للمخرج « أجاداتي » كان « احتفالا باللغة العبرية » . وقد أعلن عنه باعتباره فيلم البداية « بيرشت » ، be Reshit (والتي تعنى فى « البداية » و « سفر التكوين ») ولأنه يحكى عن شعب بدأ من البداية . وبهذا ربط النقد الدعائى بين موضوعه وبدايات العبرية الحديثة للياشوف والتجديد العلماني « اللغة التوراتية » . ولأن إحياء اللغة العبرية كان يلعب دورا محوريا فى النهضة القومية فإن أى انحراف عن هذا الخط كان يواجه بالمعارضة من مختلف المنظمات مثل « اتحاد العبرية فقط » ، راك ايفريت Rak Ivrit و « فرق الدفاع عن اللغة العبرية » Gdud Maginei ha Safa halvrit ضد « بابل اللهجات واللغات الأجنبية التى تبتلع أصوات لغتنا فى شوارع أول مدينة عبرية » تل أبيب ،^(٥٣) . وكانت فرق الدفاع عن اللغة العبرية تغنى فى شوارع تل أبيب ، وخاصة أغنية « أيها اليهودى تحدث العبرية » .. كاستراتيجية لها . وبدأت دور السينما والمسارح التى لا تستخدم العبرية تتعرض للهجوم عليها . وعند عرض اوبريت « شولايميت » لـ « جولد فاين » بلغتها الأصلية – اليديشية – هاجمها متعصبو اللغة العبرية بالقنابل التى ينبعث منها رائحة كريهة . وعند عرض أول فيلم أمريكى ناطق باليديشية فى فلسطين وهو « أمى اليهودية » ،(*)

(٥١) لم يكن « الكسندر فرود » مخرج « صابرا » يتحدث العبرية .

(٥٢) ياكوف رابى : جمانيزيوم « هرتزليا كمركز ثقافى لشباب تل أبيب » فى « العشرين سنة الاولى » ، ص ٢٤١ .

(*) عرض الفيلم فى مصر بدار سينما اولمبيا فى الفترة من ١٩-٢٥ يناير ١٩٣١ وكما تشير دعاية الفيلم التى توزع على الجمهور « ناطق ومتكلم من البداية الى النهاية على ماكينة ويسترن الكتريك » وهو من بطولة « هارى بيل » ويعرض لأول مرة فى القاهرة . ويشير الإعلان الذى كان ينشر بالعربية والعبرية والفرنسية واليونانية عن الفيلم « مأساة عاطفية مفعمة ذات ست فصول تريبا فى أحد تفاصيلها التضحيات السامية للحب الأبوى فى الأسرة اليهودية . الدور الكبير فى هذه الرواية الفذة يقوم به للمغنى الشهير شميليكل Schmilekel . (للمترجم) .

١٩٣٠ - Mayne Yidishe Mame ، قذفوا الشاشة بالحبر والقنابل ، وتظاهر جمهور
«اليشوف» خارج دار العرض حتى تم سحب الفيلم . وقد تم التوصل إلى تسوية تقضى بحذف
كل الاجزاء الناطقة باليديشية وعرض بلاصوت^(٥٣) . ونظراً لحدائثة استخدام الدوبلاج فى
نهاية الثلاثينيات وأوائل الاربعينيات فقد تم حظر غير رسمى بمنع استخدام اللغة فى
«الياشوف» . وقد قام «ياكوف ديفيدون» على سبيل المثال بعمل دوبلاج بالعبرية لعدة أفلام
«يديشية» مستوردة، ولم تعرض أفلام ناطقة بها إلا فى الستينيات بعد أن صارت السيادة
للعبرية، وفى عام ١٩٨٣ انتج فى اسرائيل أول فيلم ناطق باليديشية هو « عندما يعطون
يأخذون» . كما لعبت « حرب اللغات » دورا فى مقاومة دور العرض الناطقة بلغة أجنبية خشية
أن تقف عثرة أمام انتشار العبرية كلغة منطوقة ، وهو نفس الموقف الذى اتخذه الموسيقيون
ازاء دور العرض الناطقة بلغة أجنبية^(٥٤) .

وكان لاستخدام العبرية كلغة منطوقة أثرها على اللغات الشرقية، فقد اثرت اللغات الاوربية
عبر المستوطنين من يهود أوربا - على العبرية ذات الجذور السامية فى مفرداتها ونطقها مما جعلها
أقرب إلى الاوربية الذين رفضوا استخدام العبرية السامية، والتي تعتبر تاريخيا أكثر « صحة » فى
منطقها عند « السفارديم » وتقترب كثيرا من اللغة العربية . ونظرا لأن تراث فقه اللغة فى القرن
التاسع عشر كان يعتبر العربية لغة تتصف « بالبربرية » و « الجمود » و « الغموض » ، ومن ثم فهى
تتصف بـ « دونية » الناطقين بها .. وحضارتهم أيضا . هكذا استعار رواد العبرية الجديدة أساليب علم
اللغة المقارن الأوربى . وباعتبار العبرية هى ماينطق به مواطنوهم الاوربيون فقد نسب الى
الاشكنازيم بتعال كل نقيصة .. خاصة اللغة العبرية ، وهو التشويه لـ « سامية » العبرية الذى وجد
الشرعية من المؤسسات . ورغم أن لجنة اللغة العبرية وافقت عام ١٩١٣ على اعتبار اللهجة
السفاردية صحيحة فإن معيار انصار مركزية اللغوية الاوربية أدى ببعض علماء اللغة للمطالبة
بالإلغاء الرسمى لبعض حروف الصوائت الساكنة .. باعتبارها « بربرية » و « فظة »^(٥٥) دون أى
أساس علمى ، وبذا صار موضوع الفوينمات السامية موضعاً للسخرية وتحول معه الشرق الاوسط
إلى جزء من نموذج لغوى . وقد شكل الخطاب الاكاديمى الخاص باللغة العبرية نتائج خطيرة على
ممثلى المسرح والسينما، فقد وقع بعض الممثلين والممثلات خلال العشرينات تحت تأثير « زئيف

(٥٣) اريك جولدمان : رؤى وصور واحلام : الفيلم اليديشى .. ماضيه وحاضره ، ص ٦١ .

(٥٤) هوشبرج : موسيقى فى تل ابيب ، ص ١١٠ .

(٥٥) افراهم مانلون : كفاح اللغة العبرية ، ص ١٥٧-١٥٨ .

جابتنسكى ، الذى علمهم اللهجة العبرية ، والذى كان يرى من خلال منظور جغرافى زائف ان اللغة العبرية لغة بحر أوسطية وأقرب للايطالية والاسبانية منها للغات الشرق . وهى وجهة النظر التى تعبر عن آرائه السياسية التى جعلته يطالب بـ «سور حديدى» ضد العرب . وفى مقالة نشرت له عام ١٩٣٠ يعرض البعد القومى لمعاداة اللغة العربية قاتلاً : (هناك من العلماء من يرى بوجوب اقتراب لغتنا إلى العربية .. وهذا خطأ .. وعلى الرغم من أن العبرية والعربية تنتمى لأصول سامية ، إلا أن هذا لايعنى ان آباءنا كانوا يتحدثون العربية .. فنحن اورييون .. وموسيقانا وذوقنا أوريى .. هو ذوق رويتسناين ، و مندلسون ، و بيزيه) (٥٦) .

ورغم الشواهد التاريخية واللغوية الواضحة فقد زعم بعض العلماء من أنصار العبرية الجديدة من أوريى ، اليشوف ، بأن العبرية وان كانت ترتبط بلغات أخرى .. إلا أن اللغة العربية ليست من بين هذه اللغات . وقد شكل تبني الممثلين والممثلات عبرية ، جابتنسكى ، المعدلة أهمية فى تشكيل اللغة ، خاصة بعد أن أضفى مسرح ، هابيماء القومى الشرعية على العبرية الجديدة باستخدامها فى عروض يهود ، اليشوف ، وأوريا . باعتبارها تجسيدا للهضة اللغة العبرية . وهى ادعاءات تثير السخرية ، خاصة اذا علمنا أن يهود السفارديم - والى حد ما الفلسطينيين ممن يحملون الهوية الاسرائيلية - يشكلون الغالبية العظمى من الناطقين بالعبرية ، وعلى هذا اعتبرت العبرية التى قامت على اللغوية الاوربية هى ، عبرية الصابرا .. و ، لهجة اسرائيل .. ومن ثم لها السيادة ، فى حين أصبحت عبرية السفارديم والفلسطينيين السامية .. هامشية ! هكذا صارت ، اللغة الجديدة ، السيطرة والهيمنة ، وبالتالى هى لغة السينما والمسرح العبرى (الاسرائيلى فيما بعد) ، كما خضعت بقية المؤسسات .. النظام التعليمى والاذاعة والتليفزيون الى السيطرة اللغوية ليهود أوريا ، وصار توزيع الأدوار فى السينما والمسرح يتم وفقاً للجنسية الأصلية للممثلين ، واستبعدت المسارح اسناد أدوار للممثلين من الناطقين باللهجة الشرقية . وكمثال .. فقد رفضت اللجنة الحكومية التى تمنح مساعدات المسارح ، الريبوتوار ، اسناد أدوار للممثل العراقى ، أرى إلياس ، لأن لهجته الشرقية لا تؤهله للقيام بأدوار ، كلاسيكية ، و عالمية ، (٥٧) ، رغم أنه أدى الكثير من هذه الأدوار على المسرح العراقى .. وبذا صارت ، المكانة ، الثقافية مرتبطة أشد الارتباط بالطبقة كما يقول ، بيير بورديو ، (٥٨) . وعند ما طلب نفس الممثل أن يلعب دور ، شليوك ، قيل له إن لهجته كوميدية لا تناسب الجمهور (٥٩) ، وهو

(٥٦) زائيف فالديمير جابتنسكى : اللهجة العبرية ، ص ٤-٩ .

(٥٧) أرى إلياس : نقطة ذات مذاق مرفى الفم Aperion (شأن ٨٣-١٩٨٤) ، ص ٥٩

(٥٨) بيير بورديو : نقد اجتماعى لمكة التفوق .

(٥٩) إلياس : نقطة ذات مذاق مرفى الفم ، ص ٥٩ .

رفض غير مبرر لأن المخرج الواعي يمكن ان يستغل هذه ، اللكنة ، لابرار هامشية ، شليوك في اطار مجتمع مدينة البندقية المسيحية^(٦٠) . ولم يعد امام الممثلين من السفارديم الا العمل مجبرين في المسارح التجارية والسينما الشعبية (افلام البيروكاس) حيث حققوا نجاحات مذهلة . ان رفض وتجاهل وجود أية روابط ثقافية بين اللغتين العربية والعبرية ، وهو الرفض الذى تحركه دوافع ايدلوجية ، يعنى انكارا وتجاهلا لاشكالية هوية العربى اليهودى ، وهو التجاهل الذى يبدو غريبا لو علمنا أن غالبية النصوص اليهودية فى الفلسفة وقواعد اللغة العبرية (سعديا جاعون Saadia Gaon) والشعر (يهودا الحريزى Yehuda AL Hanizi) و (بن جبيرول Gabirol) والطب - موسى بن ميمون - كتبت كلها بالعربية ، وان العربية والعبرية كانتا - فى فترة ما - محل عداوة من فقه اللغة الأوربي المعادى للسامية والذى أقام ثنائية ضدية^(٦١) - لحساب صورة الذات الاوربية - ، بين اللغات الهندوأوربية ، الدينامية ، والمتجانسة ، واللغات السامية ، اللاعضوية ، والمتحجرة ، والعاجزة عن التجديد الذاتى ، وكما شاهدنا بعودة الرواد إلى ، لغة الآباء الخالدة والأزلية ، فى سينما ، الياشوف ، ممثلة فى الاحتفاء بفيلم ، صابرا ، فإن إعادة تجديد الصهيونية للغة العبرية يكشف عن تناقض التجديد للسان الشرقى فى نفس الوقت الذى تقتل فيه الصهيونية جذور شرقيتها ، كما أن تجديد اللغة العبرية فى بدايات السينما الاسرائيلية عبر الخطاب الصهيونى ترث ثنائية انقسام حركة سياسية علمانية تجعل من العبرية الحديثة نموذجا للغتها القومية ، فى نفس الوقت الذى تعضد بنيتها الفوقية ايدلوجية ، طبقة تحتية دينية تتجسد فى أفكارها عن ، عودة أهل الكتاب ، إلى الأرض الموعودة ، .. وضمنيا فى ، لغة عدنية ،^(٦٢) . هذه الفكرة المثالية فى استعادة وتحرير لغة لم تمسها يد بشر سوف تتوارى فيما بعد بالمشاغل ، الدنسة ، لدولة فى دور التكوين ، مثل النخلف عن بقايا الدعاوى الحماسية عن المسيح المنتظر فى الأفلام الأولى ليحل محلها اهتمامات علمانية لأمة ناشئة .

(٦٠) وهو رفض يدعو للسخرية لأن لغة شكسبير تتميز بتعدد اللهجات واللغات الطبقية والعرقية والإقليمية ولأن أعمامه تمثل بمختلف أشكال الانجليزية كما انه رفض يتجاهل ماتحملة لغة شكسبير من صفات كرفالية .

(٦١) هذا الدناقص بين الشرق والغرب كما يقول ادوارد سعيد فى كتابه : الاستشراق ، كان يشكل جزءا من تيار عام فى ايدلوجية القرن ١٩ فيما يتعلق بالعوامل البيولوجية فى عدم المساواة العرقية وهو مانجد عند ، كوفيه ، فى ، ممكة الحيوان ، و ، جوبينو ، فى ، مقاله فى التفاوت بين العروق الانسانية ، و ، روبرت نوكس ، فى ، اجناس الإنسان ، .

(٦٢) لهذا السبب يرفض غلاة رجال الدين اليهود الصهيونية لأن ، العودة ، فى تراثهم تعنى انتظار المسيح المنتظر ، ومن ثم يرفضون هذا الاستخدام العلمانى فى لغة مقدسة فى انتظار الألفية الثالثة لاستخدامها فى الأنشطة الدينية فقط .

الفصل الثاني

أفلام البطولة القومية - ما بعد ١٩٤٨



أحبك يا روزا
... ميشيل بات
آدم يوسف
شيلوفا



متمردون ضد الضوء ..
داود «ديفيد أوياتشو»،
ينتخب موت ابنه «سليم»،
(بول ستاسينو)

الفصل الثاني

أفلام البطولة القومية - مابعد ١٩٤٨

باستثناء فيلمي ، أوديد التائه ، و صابرا ، لم تنتج اسرائيل فيلما روائيا حتى قيام الدولة (١) ، لأن الألة السينمائية كانت موجهة للأفلام الإخبارية والدعائية تلبية للمتطلبات العملية الآتية: ويعتبر هذا العام له دلالاته على مستوى قيام الدولة وتطور السينما ، حيث بدأ النشاط السينمائي أكثر تنظيما مع ازدياد دوره ، ليس من أجل الدعاية الصهيونية في الخارج فقط ، بل وفي تطبيع المهاجرين الجدد في الداخل . ورغم انقضاء حوالي ثلاثة عقود بين فيلمي ، أوديد التائه ، و صابرا ، وأفلام مابعد قيام اسرائيل مثل ، التل ٢٤ لايجيب ، -٥٥- و عمود النار ، -٥٩- و كانوا عشرة ، -٦١- و متمرّدون ضد الضوء ، -٦٤- (*) و الهدف تيران ، -٦٨- (**) و الهروب الكبير ، -٧٠- (***) والتي تتناول موضوعاتها الموقف السياسي ، فما زالت هذه الأفلام تتشابه في بنيتها التي شكلتها بدايات الايدلوجية الصهيونية . وحتى منتصف ونهاية الستينيات فإن غالبية هذه الأفلام ركزت على بطولات اسرائيل الخارقة على أرض الواقع من خلال الصابرا والكيويتزات والجنود ضمن سياق الصراع العربي الاسرائيلي ، إما كخلفية لها مثل ، دان كيشوت وسعديه بانزا، Dan Quixote and Sa'adia Panza -٥٦- و زوجة البطل ، Hero's wife -٦٣- و يالها من عصابة ، What a gang -٦٢- ، اعطني عشرة رجال يائسين ، Give me ten Desperate ، Men -٦٤- أو كموضوع محوري كما في ، التل ٢٤ لايجيب ، -٦٢- و فتاة من سيناء ، Sinaia (****) أو ، متمرّدون ضد الضوء ، و خمسة أيام في سيناء ، -٦٩- وعندما يتصدر الصراع موضوع الفيلم فمن خلال موضوع الحرب .

وسوف أتعرض لبعض الأفلام التي تناولت بشكل رئيسي المواجهة بين طرفي هذا الصراع محلا شفراتها السياسية وأسلوب السرد فيها مشيرا إلى أنماط تمثيل الذات وتمثيل الآخرين ، وهي أنماط تتكرر في افلام الصهيونية القومية .

(١) يعتبر فيلمي ، فسوق الانقاض ، On the Ruins (١٩٣٦) للمخرج ناثن اكسيلورد و منزل أبي ، -١٩٤٧ للمخرج هوبرت كلين ، ضمن أوائل الأفلام الروائية التي انتجت في فترة ما قبل قيام اسرائيل .
(*) يذكر احمد الحملي في ترجمته لأفلام الصهيونية في فلسطين (١٩٠٣-١٩٤٧) في كتابه ، السينما والتاريخ (٤) سنة ١٩٩٢ أن فيلم ، فوق الخرائب ، "on the rats" من انتاج ١٩٣٨ واخراج اكسيلورد و الفريد فلف ، وتمثيل يهودا جباي - وناي لفين - ومن انتاج أفلام كرمل (المترجم)

(*) وزع في الخارج باسم ، رمال بير سبع .

(**) وزع في الخارج باسم ، كو ماندو ميناء .

(***) وزع في الخارج باسم ، هجوم النسر عند الفجر .

(****) وزع في الخارج باسم ، غيوم فوق اسرائيل .

التل ٢٤ لايجيب (١٩٥٥)

(Givá 24 Ein ona)

خلال فترة الخمسينيات وبداية الستينيات كان غالبية المنتجين والمخرجين والفنيين العاملين في السينما الاسرائيلية إما من الأجانب أو المهاجرين الجدد من أمثال المخرج البريطاني «ثورولد ديكتسون» ، والتل ٢٤ لايجيب ،^(٢) أو الامريكى اليهودى لارى فريش Frisch (عمود الملح) "Pillar of Fire" والعراقى اليهودى «نورى حبيب» (بلا وطن ٥٢) without a homeland الذين ساهموا في مولد صناعة السينما ، والذين جاءوا أساسا بناء على دعوة من وحدة «السينما» بالجيش التى شكلتها قوات الدفاع الاسرائيلية عام ١٩٤٨ لإخراج أفلام تعليمية للجيش ، وكمثال فإن المخرج ديكتسون أخرج للجيش الفيلم التسجيلى - الخلفية الحمراء ، The Red ، ٥٣ ، Background عن سلاح المشاة ، وكان يعمل أساسا بالأفلام التسجيلية فى بريطانيا وتأثر بمدرسة «جرير سون» ، وهو التأثير الذى يبدو لحد ما فى فيلمه الطويل «التل ٢٤ لايجيب» الذى تكلف أربعمئة ألف دولار - وهى ميزانية مرتفعة نسبيا - وحقق بعض النجاح التجارى فى الخارج والداخل وفاز بجائزتي تكريم فى مهرجان «كان» السينمائى ، وتدور أحداثه عام ١٩٤٨ حول القصة الشخصية لأربعة مقاتلين هم : ايرلندى «ادوارد مولهر» - يهودى امريكى (ميشيل واجد) ومقاتل من الصابرا (اريك ليفى) . ومقاتلة من السفاردى (مارجليت اوفيد) ، وقد كلفوا بمهمة الدفاع عن أحد التلال خارج القدس لضمان وصول اسرائيل إلى المدينة . ويبدأ كل منهم - وهم فى طريقهم لأداء المهمة - فى سرد تفاصيل تجاربهم العسكرية السابقة .. جذور معتقداتهم الصهيونية . والبناء السردى لهذه القصص يحاول أن يقدم الكفاح من أجل الاستقلال من منظور «موضوعى» ، عبر أكثر من وجهة نظر ، وهو مايمثل أسلوبا غير مألوف فى أفلام البطولة القومية . وبأسلوب أشبه بأسلوب المخرج الايطالى «روسوليني» فى فيلمه بيزا Paisan - ١٩٤٦ - يبدأ الفيلم بلقطة على خريطة استراتيجية لاسرائيل وصوت المعلق يشرح تحركات القوات . وهو مشهد البداية الذى يوحى «بصدق مايقال» وتوثيقا «للحقائق» ، ومن خلال منظور اسرائيل فى نفس الوقت . والسهام التى تحدد اتجاهات القوات العربية الهجومية على اسرائيل تشير إلى المزاعم الاسرائيلية بأنها أمة تحت الحصار ، وهو ماسيتعرض له الفيلم بعد ذلك بتوسع ، ثم يقدم الفيلم أبطاله الأربعة فى لقطات قريبة

(٢) كان من المفترض ان يقوم باخراج الفيلم «بيتر فرأى» لكن «ديكتسون» حل مكانه لخلاف مع المنتجين ، وبناء على حكم المحكمة وضع اسم «فرأى» على عناوين الفيلم كواحد من المنتجين .

ومتوسطة في البداية وهم موتى بينما صوت الراوى يعرفنا بأسمائهم ليعود بعدها اليهم وهم أحياء قبل أداء مهمتهم ، ومن خلال الفلاش باك العام - العودة إلى الوراء - يقدم الفيلم نفس المشهد الفلاش باك ثلاث مرات تمثل ثلاث قصص مختلفة لهؤلاء المقاتلين يجمعها تل ٢٤ . ويانتهاء قصصهم وتعرفنا على بطولاتهم يصلون إلى التل ليلا دون أن نرى دفاعهم الحقيقي.. إلا من سماع طلقات البنادق . وفي الصباح تصل سيارة جيب تحمل ضابطا فرنسيا رسميا من قبل الأمم المتحدة حيث يدعى كل من العرب والاسرائيليين أن التل لهم . حجة العرب في هذا أن المدافعين عن التل قد قتلوا وعلى هذا لا يوجد دليل لمزاعم الجانب الاسرائيلي . لكن المسئول الفرنسي يكتشف أن العلم الاسرائيلي في قبضة مقاتلة اسرائيلية . وهو دليل على أن موتها يدل على صدق المزاعم الاسرائيلية ، ومن ثم يعلن أن التل من حق اسرائيل . واستكمالا لدائرة السرد تعود بنا نهاية الفيلم إلى صور جنث الأبطال لمزيد من ذروة توحيد المشاهد معهم بعد أن رأيناهم في مشهد البداية على مبعدة نسبية للجنود المجهولين ، وكما في الأفلام الوطنية الأجنبية كما في « روما مدينة مفتوحة » ، -٤٥- و « معركة الجزائر » ، -٦٦- كبديل مجازي لبعث الوطن . ومصير الأبطال في الفيلم ضمن السياق الاسرائيلي يربط عنصر السرد بمفهوم التضحية بالنفس من أجل الوطن والتي تتجسد في عبارة « بموتهم وهبونا الحياة » . فالموت والاستقلال يلتحمان في العقل الجماعي . وهي العلاقة التي تبدو واضحة في ربط « يوم الذكرى » ، Yom ha hazikaron بيوم الاستقلال Yom hahtzmaul حيث تبدأ الاحتفالات بيوم الاستقلال مباشرة بعد نهاية يوم الحد القومي . وينفس هذا المنطق فإن العنصر الجماعي في نهاية الفيلم يصبح نتيجة تراكم الأعمال البطولية الفردية ، والتي كان لابد منها لمولد الأمة . والاستغراق التربوي للفيلم بهدف تألف المشاهد مع قصة / تاريخ المقاتلين الصهاينة يبدو صارخا ازاء عدم الاهتمام بامدادنا بأية معلومات عن العرب ، والفيلم بهذا يشبه فيلم « عمود النار » للمخرج لارى فريتش الذى على الثنائية الكلاسيكية في أفلام الحرب والويسترن من حيث إغفالها لهوية العدو كضرورة حتمية في بناء شخصياتها الشريرة المجردة . وكنوع من البنية الغائبة ضمن السياق الشرق أوسطى فإن اختفاء ولاتواجد التاريخ العربى يتضمن عدم وجود هوية قديمة موحدة ، وفي أفلام أخرى تدور أحداثها أثناء حرب ١٩٤٨ مثل « عمود الملح » و « يالها من عصابة » للمخرج « زئيف هافانزليت » و « انه يمشى عبر الحقول » ، -٦٧- اخراج « يوسف ميللو » تختفى الشخصيات العربية - بالمثل - وخاصة في فيلم « عمود الملح » الذى يركز موضوعه على الحرب ذاتها ، والجنود العرب يظهرون عن بعد بصفاتهم ممثلون للعنف . وفي فيلم « اعطنى عشرة رجال يائسين » لا يظهر العرب فى الفيلم بل يقومون بدور السرد كرسل للموت ، خاصة

وأن موت البطل يأتي على يد العرب الذين وضعوا لغما لقتله . والظهور الشاحب لاثنتين من المسؤولين العرب في فيلم « التل ٢٤ لايجيب » ليس له من هدف سوى تأكيد الانطباع بحصار اسرائيل . ورغم هذا الغياب العربي فإن الفيلم يشير اليهم عبر الحوار أوضمنا عبر سلوك الأبطال ، واستبعادهم يمثل هجوما عليهم وتدعيماً لتمامي المتفرج بالقوات الاسرائيلية ، التي تبدو غالباً في جو حصار، في حين يبدو العرب دائماً في لقطات طويلة عامة ، وعندما تدور المعركة ليلاً يظل المشاهد جاهلاً طبيعتهم الإنسانية . ورغم أعدادهم وسلاحهم الضخم ، فتأثيرهم ضعيف على المشاهد لأن الكاميرا لا تظهرهم في لقطات قريبة ولا يتعرف عليهم إلا العدو من خلال البندقية والكوفية على رؤوسهم . وأثناء المعركة تنحاز الكاميرا في صف الجنود الاسرائيليين لربط المشاهد بالجانب المؤيد لاسرائيل . ورغم أن أحداث الفيلم تقع أثناء الحماية البريطانية على فلسطين، وبصفة خاصة أثناء الهجرة اليهودية اللاشرعية لفترة مابعد الهولوكوست، عندما كان اليسوف يعتبرون بريطانيا عدوة لهم من مقاومتهم السرية لها، فإن الجنود البريطانيين في الفيلم أكثر نواجداً من العرب ويتناولهم الفيلم بتعاطف أكبر . وهو التعاطف والمصالح اللذان يعكسان الاهتمام الكبير بالثقافة والتاريخ الأوربي . وفي حين يتم تجاهل العرب تماماً في الفيلم تستمر نفس السياسة خارج السينما .. في السياسة التعليمية كمثال^(٣) . فالبريطانيون في الفيلم لهم الامتياز والأسبقية على العرب من خلال الحوار واللقطات القريبة والنماهي السينمائي . وكمثال ففي أحد مشاهد الفيلم الأولى يظهر طفل يهودي وهو يبكي وتتوقف أمامه سيارة حيث يبدي الجندي اهتماماً به . وبعد أن توضح له امرأة ان الطفل يريد العودة إلى بيته يبدو الجندي البريطاني في لقطة قريبة وهو شارد مستغرق في التفكير ويقول : - وأنا كذلك .. وأنا كذلك . وهي صورة توضح مدى طيبة قلبه وأنه كاره لتواجده في فلسطين . انه هنا على عكس الجنود الأردنيين والمصريين كما سنرى في فصول أخرى ، - موجود رغم ارادته . هذه الصورة لوضع الحماية البريطانية لاتعكس فقط حقيقة أن المخرج انجليزي الجنسية ، بل طبيعة العلاقة الدافئة بين بريطانيا واسرائيل في الفترة التي صنع فيها الفيلم ، (وقد حاربت بريطانيا وفرنسا بجانب اسرائيل ضد مصر عام ٥٦ تعبيرا عن العلاقة الجغرافية بالغرب المستعمر) . هذا الغياب بالنسبة للعرب يمثل صورة متناقضة لصورة « الدروز » في الفيلم ، حيث نرى صوراً لقرية درزية مع صوت الراوي يخبرنا بأنهم يختلفون دينياً عن العرب رغم التشابه معهم . والمرأة الدرزية التي ظهرت وهي تغني بالعبرية والعربية قامت بدورها مطربة اسرائيلية

(٣) انظر : صبرى جرجس : العرب في اسرائيل .

مشهورة من أصل معنى هي « شوشانا داماري » وذلك بهدف تأكيد تصنيف الدروز ، بالسكان الطيبين ، مثل هذا التعاطف يعكس أيضا سياسة اسرائيل الرسمية في تعاملها مع « الدروز » باعتبارهم حلفاء لها.. بل ويمكن تجنيدهم في الجيش . وفي حين يتجاهل الفيلم العرب على المستوى الفردي والجماعي يبدو الجنود الاسرائيليون (وحلفاؤهم) كأفراد يحملون وعيا يشكل جزءاً من التاريخ الجماعي لأمة ، والوضع الاسرائيلي يوجز أكثر من مرة عبر اكبر من وسيله سردية وسينمائية على مستوى الحوار في الفصل الثاني - كمثال - عندما يسأل الجندي الأمريكي زميله الاسرائيلي - ويصفته مراقب موضوعي لم يحدد انتماؤه بعد لأي من الجانبين - يسأله : كيف يمكن للاسرائيليين الانتصار على العرب رغم تفوقهم العددي ؟ فيجيبه الاسرائيلي : لا خيار أمامنا.. وهذا هو سرنا ، وهي الاجابة التي تمهد للتفسير المرئي في المشهد التالي له ، مشهد حمام السباحة وعندما يبدأ في التعرف على حقائق التجربة اليهودية وطبيعة الصهيونية وتجربة ووجهات النظر العربية لا يجد تفسيراً لما يحدث . وفي حوار مع انجليزى واحد ممن يمثلون العرب يشكو الأمريكي من ان البريطانيين يساعدون العرب من أجل البترول ، في حين يمنع اللاجلون اليهود من العودة إلى وطنهم ولا يجدون مكاناً آخر يذهبون إليه ، واهتمام الأمريكي بمعاناة اليهود لا يجد في المقابل سوى تفاهة العربي الذي يستمتع بحمام السباحة وعدم انتماؤه لقضية نبيلة يدافع عنها . وفي نهاية المشهد يوضح له العربي نهاية اليهود في فلسطين بأن يدفع الأمريكي اليهودي إلى حمام السباحة . وهي الصورة التي تعزف على مخاوف اسرائيل باعتبارها دولة محاصرة بين البحر بالمعنى الحرفي وبحر العرب ككثرة على مستوى الاستعارة . وبهذا ترتبط بنية الشعور في « عدم وجود خيار » بالموقف الطبوغرافي التي تنتشرها الدعاية الاسرائيلية . ضمن هذا السياق علينا أن ندرس الأفلام الروائية على مستوى التناظر homological كجزء من خطاب متواصل يتمثل في الخطاب السياسية والمقالات الافتتاحية في الصحف والأغاني والكارتون ، والأفلام التسجيلية الممولة والخطب الرسمية . والنشرات الدعائية الموجهة للسواح في الخارج تخرص على التأكيد برغبة العرب في إلقاء اليهود في البحر ، وفي أحيان كثيرة تصور بالكاريكاتور صورة عربي عملاق بالكوفية وهو يرفض ب « صابراً » ضئيل على رأسه غطاء الرأس « التمبل » . إزاء هذا العدوان العربي يصبح السياح الاسرائيليون مزودين ، بمعرفة الرد ، باعتبارهم بمثابة سفراء للدولة في الخارج يمثلون هوية جماعية بمقدورها إحباط أية انتقادات في مواجهة « الأغيار » الغربيين الذين يقدمون مرة على أنهم حلفاء « طبيعيون » ومرة على أنهم أعداء للسامية . هذه المبالغة الكاريكاتورية والرغبة في خلق صورة جماعية مرجعها عقلية الدولة التي ترى نفسها في حالة حصار دائم وعلى المستوى الجماعي

للحشد العسكـرى العربى الذى يفوقهم وكذلك إلى مذابح Pogroms فى أوربا وتبريرا لعقـدة اضطهاد الجيتو لليهود القلة الذين لا يملكون وسيلة للدفاع ازاء هجوم الدهماء المعادين للسامية . وبرغم ان اسرائيل تعتبر نفسها نقيضا لعقلية الجيتو فإن خطابها الرسمى يترجم بعض عناصر « الشتل » السابقة ، وخاصة مفهوم القلة المحاصرة بكثرة - إلى الحاضر .. من خلال بطولات موقف « الاخيار » . بهذا الفهم يمكن ادراك مغزى الجملة التى يقولها الجنـدى الاسرائيلى للامريكى اليهودى فى فيلم « التل ٢٤ لايجيب » ونهاية مشهد حمام السباحة المجازى بما يعنيه من مصير اليهود فى حالة انتصار العرب مع اللقطة القريبة لعناوين احدى الصحف « مولد اسرائيل » . وتقابل الصورة توضيح مغزى كلام الجنـدى الاسرائيلى حول عدم وجود حرية للاختيار، وعدم وجود مأوى بديل لهم ، وسر بطولاتهم وحقهم الاخلاقى فى الوجود، وهو منطق يعكس التأويل الصهيونى الذى يقوم على استئصال عرب فلسطين . بهذا المعنى فإن الفيلم يعبر عن الخطاب الرسمى للسياسة الاسرائيلية والذى يقوم على إلغاء واقع الشعب الفلسطينى .. صراحة حيث تصر جولد مائير على عدم وجود شعب فلسطينى ، .. او ضمنا من خلال تجاهل حق الفلسطينيين فى التمثيل - الذاتى .. بل وفى حق الاسرائيليين اليهود فى اجراء حوار مع منظمة التحرير الفلسطينية . هذا التجاهل التاريخى يعاد تقديمه فى افلام مثل « التل ٢٤ لايجيب » من خلال عدم الاعتراف بتاريخ وثقافة العرب الفلسطينيين ، فالهجوم العربى فى الفيلم يشوه سياقه ويبدو غير منطقى ، بينما المشاهد قد هى نفسيا وتاريخيا لتأييد الجانب الاسرائيلى . وكمثال .. المشهد الذى سبق المعركة حول مدينة القدس فإن القائد (أدى الدور يوسف يادين شقيق الأثرى المعروف بيجال يادين) يلقي خطبة حول ضرورة العودة إلى الاراضى المقدسة . وأثناء حديثه عن أسوار القدس التى تنتظر الجنود الاسرائيليين منذ ألفى عام تستعرض الكاميرا طويلا الأسوار ، ثم تنتقل فى لقطة استعراضية موازية على صف الجنود الاسرائيليين فى حالة استعداد... والتعبير اليهودى « انتباه » Laamodom يعنى عدم الحركة والصمت ، يستخدم هنا كاستعارة بديلة « لانتظار » الأسوار لحظة افتتاح الجنود للوصول إليها . وحالة انتظار الجنود والأسوار التى تحيط بالمعبد اليهودى قبل لحظة إعادة التوحيد الحاسمة هى إعادة تشفير encodes لنظرة الشعب اليهودى المثالية التى ترى بأنهم خارج التاريخ منذ ثورة باركوبا(*) Bar kokhba وماتلاها من نقى ومن قيام الصهيونية الحديثة التى ستذيب أخيرا

(*) بركولبا أو بركوخبا .. نائر يهودى ظهر فى القرن الثانى الميلادى حوالى ١٣٠م دعا بطرد الرومان من فلسطين وادعى انه المسيح المنتظر لذا سمى بركولبا .. أى ابن الكوكب أو النجم ، وعندما هزمه الامبراطور « هدریان » وهدم آخر معاقل اليهود سماه اليهود « بركوزيبا » أى « ابن الكذاب » بعد أن أدركوا كذبه (المترجم) .

التاريخ المتجمد لألفى عام. والاستعارات اللغوية والبصرية تشير إلى استعارة تعليمية للبعث الجديد. والحاجة إلى قوات الدفاع الاسرائيلية ترد الحياة ثانية - عبر الأسوار القديمة - مايربط الحاضر ممثلاً في شباب البعث الجديد بالماضى.. مملكة اسرائيل. وعلينا أن نتذكر هنا أن دور علم الآثار قد لعب دوراً خطيراً في الكشف عن آثار الماضى التوراتية والتي تم استغلالها لأهداف سياسية لإثبات الحق التاريخي في «إيرتس اسرائيل»، والمقابل الدرامي «لأثرية النص اليهودي»، فإن فكرة وجود الآثار المادية تحمل معها الوجه الآخر لفكرة الوطن المادى كنص، والتي تقرأ مجازياً ضمن سياق التأويلات الصهيونية بـ «حق ملكية الأرض»، ومن ثم إلى فكرة الطبقات الجيولوجية التاريخية في إطار الجيولوجيا الساسية. وفكرة «الطبقات الجيولوجية العميقة»، بالمعنى الحرفي والمجازي تقتزن بيهود اسرائيل، في حين أن الطبقات الجيولوجية السطحية تقتزن بالعرب، وباعتبار طبقات سطحية، حديثة بلا جذور تاريخية، وباعتبار العرب «ضيوفاً» في الأرض فإن وجودهم لا يعتد به، تماماً كطبقة الأرض السطحية التي يعيد الزمن تشكيلها لطمر أو إخفاء آثار القرى والحياة العربية والتي سميت في بعض الحالات بأسماء يهودية. والبحث في باطن الأرض للوصول إلى طبقاتها السفلية هو بحث عن أسماء الأماكن، وهي الحفائر التي كشفت في أحيان عن أسماء عربية لبعض القرى تشبه أو تعتمد على أسماء عبرية توراتية تعود لفترة ما قبل العرب، وفي أحيان أخرى استبدلت الأسماء العربية لها بأسماء عبرية قديمة/ جديدة. وأبطال فيلم «التل ٢٤ لا يجيب» يفسرون بإصرار ويبررون سلوك ومنطق الصهيونية. والارتباط الغربى بالأبطال: إيرلندى وأمريكى يهودى وصابرا من اصول أوربية ماهى إلا وسيلة لاستساغة الجمهور الغربى هدف الفيلم التعليمى من خلال الحمية والتعاطف «بيننا» ضد «هم»، وهى وسيلة تكتسب أهميتها من ان الصهيونية كما تفهمها أوربا الاستعمارية مجرد أمل يحتاج للدعم باعتباره المنطقة التى ظلت -جزئيات - وطنهم الروحى. وعبر شخصيات الفيلم الغربية يدفع الفيلم المشاهد لاتخاذ مواقف واستنتاجات معينة لأنه سيقدر موقفه وفقاً لوجهة النظر العالمية للأبطال الذين يعتبرون سياسياً «صفحة بيضاء» tabula Ras كشخصية الايرلندى أو المتشكك الموضوعى.. الأمريكى. ولغة الفيلم الصهيونية تزداد تأكيداً عن طريق ترتيب فصول الفيلم الذى يخصص الجزء الأول منه للايرلندى والثانى للأمريكى والأخير - وهو أقصرها - للصابرا الذى يؤمن مسبقاً بدوره ودور وطنه التاريخى. والفصول الثلاثة تشكل ثلثية من الروايات التعليمية Bildungsroman التى تصل كلها إلى نفس النتيجة.

الفصل الأول من الفيلم مكرس لرؤية الايرلندى حيث يبدأ بالعودة إلى الورا - فلاش باك - إلى أيام ما قبل استقلال الدولة حيث كان يجرى نقل ضحايا الهولوكست عن طريق البحر. وبحكم

وظيفته في البوليس البريطاني اثناء فترة الانتداب يقوم بتعقب المهاجرين اليهود وأعضاء الجهاز السرى، حيث يقع خلالها في حب صهيونية من الصابرا - (هايا هارارتى) والتي ستعرف فيما بعد من خلال دورها في فيلم «بن هور»، ومن خلال علاقته بها يبدأ في التعرف على القضية الصهيونية والكاميرا تهتم بإبرازها باللقطات القريبة التي تبرز جمالها ودفئها وتحفز المشاهد على التماهي معها.. خاصة عندما تسأل البوليس البريطاني «انتا لانريد سوى وطننا وسلاما .. هل هذا كثير؟». في البداية يبدو هذا الحب مستحيلا نظرا للنزاع بين اليهود والبريطانيين، وسرعان ما تستأنف حبه مع مغادرة بريطانيا فلسطين وعلان اسرائيل استقلالها، حيث يعود الأيرلندي ولا يكتفى بالانضمام للمرأة التي أحبها والتي صارت مجنونة في الجيش الاسرائيلي، بل يتطوع معها للدفاع عن وطنها، عندئذ فقط تقبله البطلة.. خاصة وهو في طريقه إلى التل ٢٤ للدفاع عنه.. أى عندما يشارك المسيحى بدور في الدفاع عن اسرائيل. وتحول الضابط البريطانى الى جندي مؤيد للصهيونية يمثل استعارة مجازية لانضمام الغرب لاسرائيل، في نفس الوقت فإن جنسية الشخصية الايرلندية تستدعى للتناظر المحتمل بين ايرلندا تحت الحكم البريطانى واليهود تحت الحكم الاستعماري في فلسطين، فالضابط الايرلندي يضحي بحياته من أجل قضية اسرائيل وهو الموت الذي يربط المشاهد الغربى بالقضية الاسرائيلية، أما بالنسبة للمشاهد الاسرائيلي في الخمسينيات حيث كان يتدفق المهاجرون اليها من كل مكان في العالم، وغير الاسرائيليين ممن أبدوا استعداداً للموت دفاعا عن اسرائيل، فقد زاد من إحساسهم بالكرامة والوحدة والمسئولية الجماعية، فضلا عن ان موت الجندي الايرلندي كان يمثل نهاية لمثل هذه العلاقة المختلطة بين يهودى ومسيحى.. وهى قضية تمثل اشكالية بين يهود اسرائيل .

وبدءا من «مرحلة اسرائيل» في عام ١٩٤٩ والتي بدأت بفيلم «سيف في الصحراء».. والمحنال، - ٥٣- وهو اول فيلم يصور بالكامل في اسرائيل - والخروج - ٦٦- وجوديث - ٦٥- وظل العملاق - ٦٦- بدأت أفلام هوليوود عن اسرائيل تصور قصص حب مختلطة تختلف تماما، أفلام لا تمجد فقط الخروج من اوربا إلى اسرائيل، بل وشجاعة الاسرائيليين وابتعادهم النمط السلبى لضحايا الشتات. وفيلم «الخروج» كمثال يحتفى بتحول وانضمام بروتستانتية امريكية ذات أصول انجلو سكسونية إلى اسرائيل (ايفامارى سنت) والتي حضرت إلى المنطقة لظروف خاصة ودون سابق معرفة والتزام ازاء أى من الطرفين، إلا أنه رؤيتها لكفاحهم من اجل البقاء واضطرارها لاتخاذ موقف ازاء هذا الصراع، خاصة بعد حبها لضابط من الصابرا - بول نيومان - الأمر الذى يجعلها

تناصر الصهيونية بحماس، بالانضمام إلى حبيبها وإلى إسرائيل، ونفس المرأة التي اعترفت للضابط البريطاني في بداية الفيلم بأنها تشعر بالغربة بين اللاجئين اليهود نراها في المشهد الأخير وقد ارتدت ملابس كالصابرا لتناضل جنبا بجنتب مع الاسرائيليين . ان اخلاص الصابرا وعبء الحرب ومقتل شاب يهودى وعربى مسالم يجعلها تستعيد ذاتها روحيا من حالة الاغتراب لتصبح مهاجرة بين أغلبية يهودية وهو مايوحى للمشاهد الأمريكى بأن اليهود ليسوا أقلية مشردة بل أمة سوية لها وطن . ومثل هذه النهاية التي توحى بالاندماج بينهما - الاسرائيلي والأمريكى - ضمن سياق أفلام أخرى مثل ، الخروج ، وه سيف فى الصحراء،^(٤) مايشبه انسجام وتوافق المصالح بين اسرائيل والغرب (وخاصة الولايات المتحدة) ، اسطورة تطابق المصالح بين هوليود واسرائيل يمكن ادراكها من منظور ومستوى آخر، فاختيار نجم انجلو - امريكى فى دور الصابرا يبعد الایحاءات السلبية التي تقترن بأنماط اليهود فى ذهن جماهير المسيحية - الغربية ومساواته بالبطل الذى يمثل الحلم الأمريكى ، وبول نيومان يمثل الرجولة والحيوية لكل من جندى الصابرا والمقاتل الأمريكى .. والجمع بينهما فى اسطورة واحدة يضيف دعما جديدا للعلاقة السياسية والثقافية التي ربطت بين امريكا واسرائيل منذ الستينات ، وهى العلاقة التي استطاعت من خلالها أن تعيد بها التشكيل السينمائى من صورة ضحية الشتات السلبية إلى اليهودى البطل الذى لم يعد يخشى معاداة السامية فقط، بل لديه الشجاعة لأن يسخر من ينتقدون كل فعل مع الضابط البريطانى الذى تهكم على اليهود اعتقادا منه بأن الضابط الشاب - بول نيومان - غير يهودى . والفيلم يشير بهذا إلى أن التجربة اليهودية قد صهرته لإنسان سوى يملك مناعة ضد اللاسامية . وأخيرا تزداد علاقة الصابرا بالأمريكى قوة بفضل تمكنه هو وشقيقه من اجادة الانجليزية..على النقيض من اليهودى المهاجر لاسرائيل .

والفصل الثانى من الفيلم يروى تاريخ تحول اليهودى الأمريكى إلى الصهيونية ، وهو الموضوع الذى سيتصدر فيما بعد قصة الفيلم الهوليوودى ، ظل العملاق ، الذى يروى قصة الكولونيل ماركوس (كيرك دوجلاس) . وعلى النقيض من هذا نجد بطل ، عمود النار ، اليهودى الأمريكى صهيونيا من بداية الفيلم ، وتعليم اليهودى الأمريكى فى ، التل ٢٤ لايجيب ، يمر بعدة مراحل داخل الفلاش باك . فى البداية نراه فى زيارة للقدس - قبل قيام الدولة - حيث يشهد هجوما مباغتاً من

(٤) فى ، سيف فى الصحراء ، فإن قبلة العاشق اليهودى فى نهاية الفيلم توحى بالعلاقة بالغرب من خلال الكنيسة التي تبدو فى مؤخرة الصورة والموسيقى مع أجراس الكنيسة .

العرب الذين يقدفون مكتب وكالة سفر كان يزوره بالحجارة، حيث يصاب بجرح طفيف - أى أنه أضير جسدياً لأول مرة. هذه العدوانية تدفعه لأن يتساءل فى شك كيف يمكن لقلة أن تحارب الكثرة، ويجد الجواب - كما نذكر - حاسماً بأنه موقف «اللاخيار» يولد الشجاعة لديهم. وفى مشهد حمام السباحة يأخذ موقفاً أقل عزلة بسؤاله مندوبى العرب والبريطانيين - ماذا سيحدث مع اللاجئين اليهود؟ فى هذه المرحلة الثانية من تعليمه يضطر لمعرفة مستقبل اليهود فى فلسطين فى حالة انتصار العرب.. وهو القارئهم فى الماء البحر. لقد صار ضحية مرتين للاعتداء العربى، ومن ثم يأتى تقديره لموقف اليهود فى فلسطين وهو موقف «اللاخيار». ومع قيام الدولة ينضم للجيش ليشارك فى واحدة من أهم معارك حرب ١٩٤٨.. ألا وهى الدفاع عن مدينة القدس القديم حيث يخطو المرحلة الأخيرة من تدريبه نحو الصهيونية، ليس فقط بانضمامه إلى جانب الصواب، بل بهجر ماضيه وعودته إلى جذوره اليهودية. هذه النقلة الأخيرة تحدث عندما يصاب فى المعركة أثناء الحصار حيث تتولى الممرضات علاجه ورغم رفضه لحديث الحاخام الاشكنازى قائلاً: إنتى أكره الرب.. وأين هو؟ أين كان حين كان الجميع فى حاجة إليه؟ مثل هذا السؤال الذى يطرحه اليهود اللادينيين هو مبرر للشعور المعادى للدين الذى ساد فترة ما بعد «الهولوكوست»، والحاخام يبدو غالباً من وجهة نظر الأمريكى الراقد على سريريه واللقطات المتوسطة الذاتية مصورة من زوايا منخفضة لتؤكد على سلطة الحاخام، وخطبته الدينية من أن «قوى الشر أكبر وتسعى للدمار»، تعكس قسوة مينا فيزيقية عن النضال السياسى حول القدس. وفى حين نجد فيلم صابرا يقدم حلاً، مينا فيزيقياً، (غيبياً) للصراع السياسى من خلال نهاية مفتعلة، فإن «القتل ٢٤ لا يجيب»، والذى انتج بعده بعشرين عاماً حيث شقة الخلاف بين الهولوكوست وقيام دولة اسرائيل - فإن الحل الغيبى يندمج مع التبريرات الصهيونية. ومن سياق الحصار الأردنى تكتسب كلمات الحاخام مغزاهما فى أن العرب الكثرة هم «قوى الشر التى تسعى للدمار». «هى الكلمات التى تربط بوضوح - خاصة بعد فترة الهولوكوست - بين قوتين متوازيتين للشر ضد اليهود وهما النازية والعرب، وهى العلاقة التى ستنتضح فى الفصل الأخير من الفيلم الذى يمثله جندى الصابرا. فى نفس الوقت يستشهد جندى اسرائيلى جريح ببعض ما جاء فى «المزامير» وبالانجليزية «اننى أسير فى ظل وادى الموت ولن أُرهب الموت لأنك معى... مؤكداً ثقته فى الله والأمل.. حتى فى أشد لحظات اليأس». وهذا الاستشهاد يذكر اليهودى الأمريكى بنشأته الدينية، وأثناء جلاء اليهود عن القدس نشهد لحظة الذروة فى قبوله التام بالصهيونية.. وقد تشابكت يد الأمريكى اليهودى الجريح بيد الحاخام وهما يخرجان من المدينة المقدسة.

ومشهد سقوط القدس في يد الأردنيين وإجبارهم على الخروج منها يبلغ ذروته الدرامية ، مقارنة بكل مشاهد الفيلم الأخرى، حيث تصاحبه الموسيقى السيمفونية التي وضعها « بول حاييم » . وهو مشهد يعتمد على اللقطات الطويلة وهم يسرون وسط النار والدخان - وبعضهم يحمل التوراة تعبيرا عن هذه اللحظة في تاريخهم - في لقطات طويلة - في زمن عرضها وبعدها البؤرى-، إذ نادرا ما كانت الكاميرا تقرب منهم في لقطات قصيرة . وتدفق اللاجئين اليهود يعبر عن بعد جماعي وطني، وتحمل في ثناياها سلسلة من الصور لعمليات النفي في تاريخ اليهود ، في مثل هذه اللحظات المؤثرة فإن لقطات تشابك الأيدي بين الحاخام Rabi والأمريكي اليهودي تمثل وتعكس ضرورة وحدة وتضامن اليهود مهما باعدت بهم البلاد ، كما يعبر عن وحدتهم دينيا وعلمانيا . وتطوع رجال الدين في النضال الصهيوني يعكس أيضا التكامل الديني مع دعاوى الصهيونية السياسية والعلمانية (ورغم ان الصهيونية تتميز بمحاولتها الدعوب في المزج بينهما بحيث تتحول الدعاوى الدينية بلاوعي إلى خطاب سياسي) ، وتواجد الحاخام بمثابة شاهد على مزاعم الصهيونية في القدس . وفي هذا المشهد يبدو عربى يسرق بعض الأشياء الدينية بينما يبدو اليهود في لقطة متابعة وهم يسرون بجوار الحائط ووجوههم منكسة (كما لو كانوا ينظرون إليه) ، بحيث يبدو في وضع تفوق ديني وأخلاقي . ومع ان العرب كسبوا المعركة فإن الصور توحى بأنهم قد انتصروا عليهم روحيا . هذا المشهد في مجمله يضعنا أمام زعمين حول فلسطين : الأول تاريخي كما جاء على لسان القائد قبل المعركة حول الحوائط القديمة ، والثاني ديني ممثلا في جلاء الحاخام وزعمه بما جاء في العهد القديم عن أرض الميعاد . أما المشهد الثالث فتدور معظم أحداثه في المنطقة الجنوبية ويركز على جندي « الصابرا » أثناء الحرب ضد مصر، وهو مشهد يلخص ثانية موقف الحصار إزاء الهجوم الذي شنّه عليها عدة دول عربية في وقت واحد، وهو ما عبر عنه مشهد بداية الفيلم حيث تتحدد مواقع الخطر على الخريطة . هنا يبدو « الصابرا » كإنسان يشفق على عدوه المصري الجريح ، والذي سرعان ما يكتشف بأنه جندي نازي يتحدث الألمانية ، ورغم أنه يحمله على ظهره فإن المصري الجريح لا يقدر صنيعه ولا يتوانى عن محاولة استخدام القنبلة اليدوية من ورائه، وحين يسيطر الجندي الاسرائيلي على الموقف ويخاطبه قائلا ودون أن يفقد روح المرح: مثل هذه الأشياء « تكلف الكثير .. » في إشارة واضحة إلى ندرة السلاح لديهم والتي صاحبت اسرائيل في سنواتها الأولى ، وإلى أنهم رغم ذلك قد استعاضوا عنه بما يحوزونه من سلاح من الأسرى العرب . ويدأى جندي « الصابرا » العدو الجريح رغم اكتشاف أنه نازي، وفي لقطة قريبة تعكس صراعه الداخلي ثم حوار الجندي النازي يتحدث لنفسه خشية قتله محالاً ، تفسير ، موقفه ومصورا سلوكه مع غيره من النازيين كحيوانات متعطشة للدماء بقوله: « لقد ولدنا لنحارب ولو لم توجد الحروب لاخترعناها » ، وفي لقطة

« تالية، سريعة تنتقل الكاميرا من النازي إلى الصابرا، ليبدو من وجهة نظر الجندي النازي كواحد من يهودي الجيتو. ومقتل الجندي النازي لا يأتي على يد الاسرائيلي بل بيده هو، بينما يسأل جندي الصابرا بتأثر: « انه واحد منهم .. ترى كم منهم هناك ؟ موحيا بأن هناك الكثير من النازيين الذي يحاربون في صفوف العرب ضد اسرائيل. ومشهد النازي قرب نهاية فيلم «الثل ٢٤ لا يجيب» ، يقدم الحجة الدامغة لهدف الفيلم التعليمي والرمزي حيث يبدو الدفاع عن التل بعدها وكأنها لن تتكرر. والفيلم بهذا يزرع البطل اليهودي الجديد في الشرق .. وهو ما يتوافق مع شعور اليهود في فترة ما بعد الهولوكوست ، حيث ينهض كالعنقاء بين رماد وكوارث العرب، لكن ليواجه عدوا يشبهه في مكان آخر. هذه العلاقة بين العرب والنازية تبدو صراحة أو ضمنيا في أفلام أخرى، وكمثال فإن الصور التي تصاحب عناوين فيلم «عمود النار» اخراج «لاري فريتش» الذي تدور أحداثه أثناء حرب ٤٨ ويحكي قصة دفاع مجموعة صغيرة من طلائع الكيبوتز ضد العدو المصري الذي يفوقهم عددا وعدة - هذه المقدمة توحى بنفس مشاهد الموت في «اشتوفنز» Auschwitz وهو ما تعبر عنه إحدى الشخصيات المحورية في الفيلم التي نجت منها حيث يتذكر أعمدة الدخان المتصاعدة منها بمجرد مشاهدته عمود الدخان المتصاعد من دبابة محترقة. ان ذكرياته الأليمة حول معسكرات الإبادة تقتن على الفور في ذهنه بهجوم العرب. وفي فيلم «مناحم جولان» «عملية القاهرة» -٦٥- وعلى طريقة أفلام جيمس بوند- فإن العلماء النازيين من الشباب والكهول يعملون مع المصريين على تطوير صواريخ لاستخدامها ضد اسرائيل موضحا، عبر السرد المقارنة بين تقدم الألمان علميا وتأخر العرب .. تماما كالانماط التي تعكسها الثقافة الشعبية عن الغباء العربي .. خاصة في الاسكتشات والنكات .. مع اظهار افعالهم الشريرة . وفي فيلم للاطفال بعنوان «ثمانية في اثر واحد» ١٩٦٤ - من اخراج جولان عن قصة للاطفال تحمل نفس العنوان للكاتب «ياميما شيرنيفتش» يظهر الماني وقد تخفى تحت ستار انه استاذ جامعي في حين يتضح أنه يتجسس على القوات الجوية الاسرائيلية لحساب العرب (والتي تمثل نخبة داخل الجيش والجدير بالذكر ان الألمانى والمانيات تعنى في اسرائيل النازية طوال الاربعينيات وحتى بداية السبعينيات). والفيلم بهذا يحتفى ببعض التيارات الأدبية .. خاصة أدب الشباب الذي يضع العرب والنازية على قدم المساواة كما في رواية «زائيف فاردي» .. من يهرب في الدروب «الضيقة» ورواية «اون ساريج» «داندين في الطائرة المخطوفة»^(٥). إضافة إلى الأفلام المشتركة مع اسرائيل التي تركز على الفارين من الهولوكوست مثل «القفس الزجاجي» -٦٤- والنازيين في اسرائيل مثل «ساعة الحقيقة» -٦٤- وهي أفلام

(5) Ze'ev Vardi, whe Runs in the lanes (Tel Aviv: M. Mizrahi Publishers, 1974)

p. 115, Sarig on, Danideen in the Hijacked Airplane. 1972) p.29.

أخرجت إثر الضجة التي أحاطت محاكمة ايخمان ، فإن أفلاماً أخرى تتحدث مباشرة عن العلاقة بين العرب والنازية. وفيلم «جوديت» كمثال يدور حول زوجة يهودية مطلقة - صوفيا لورين - من ضابط نازي تقوم بتهريبها قوات الهاجاناه - الدفاع - سرا إلى إسرائيل لتتعرف على زوجها السابق الذي يعمل مستشاراً للعرب في حربهم مع الدولة الجديدة. وفيلم «الخروج» المعد عن رواية «ليون أوريس» والذي صور غالبه في إسرائيل يربط العرب بالنازية في إجماعها على تدمير إسرائيل، والعرب القتل الذين تدريبوا على يد خبير نازي سادى النزعة يشنقون عربياً محباً للسلام ويذبحون امرأة شابة من ضحايا «الهولوكوست». هذا الربط بين العرب والنازية يتسلل لأفلام من إنتاج هوليوود بطريقة غير مباشرة لاعلاقة لموضوعها بإسرائيل مثل فيلم «سفينة الحب» بإظهار ألماني نازي سابق وهو يمدح العرب «لأنهم من نوعه». وهي أفلام ازدادت جنوحاً في مثل هذه المقارنة التاريخية بحيث يبدو الأمر بأننا ازاء مقارنة سياسية في غير مكانها الصحيح، فرغم أن النازية لم تمثل بالعرب كما فعلت باليهود، إلا أنهم كانوا محترقين كساميين وكجنس آري (وعليها أن نشاهد أفلام الدعاية النازية التي تندد بالحلفاء لاستخدامهم السود والبربر والعرب من المستعمرات في جيوشهم)، وصحيح أن بعض تيارات القومية المصرية اعتبرت ألمانيا كحليف محتمل اثناء الحرب العالمية الثانية، لكن كمنافرة دافعا للعداء للاستعمار البريطاني في مصر^(٦). وهي العلاقة التي انتقدها عبد الناصر في «فلسفة الثورة» كما أن مفتى القدس كان على اتصال بهتلر لاحتمال التحالف معه، لكن علينا أيضاً أن نتذكر أن بعض قادة الصهيونية في فلسطين غير بعيدين عن هذه الشبهة في تحالفهم مع النازية باعتبارها وسيلة لتحقيق أهدافها^(٧). والمفارقة التاريخية أن كلا الفريقين من ذوى الأصول السامية - الصهاينة الاسرائيليين والعرب المناهضين للصهيونية - قد انتهى بهما الأمر - صراحة أم ضمناً - بالاعتماد على تصور قديم يعادى السامية في علاقتهم «بأبناء عمومته عرقياً» فبعض الكتب التي تتحدث عن الصراع العربي الاسرائيلي كالكتاب الذي نشرته وزارة التعليم بالأردن يتضمن كنموذج ثمان صفحات من أحد الكتب الكلاسيكية المناهضة

(٦) ماكسيم ردونسون : العرب ، ص ٩٩ .

(٧) يتناول فيلم يوسف شاهين اسكندرية ليه ؟ اليهود المصريين من خلال حبكة فرعية ويصورهم بصورة ايجابية تماماً باعتبارهم اشتراكيين يناضلون من أجل المساواة ومصر والذين اضطروا للهجرة إلى إسرائيل خشية وصول الألمان لمصر، ويقدم الفيلم وجهة نظر مثيرة من خلال وجهة نظر اليهودي المصري أن الصراع بين الاسرائيليين والفلسطينيين أو العرب سوف ينتهى بحصول شعب على حقوقه على حساب الآخر.. ومن ثم يقرر العودة لمصر، هذه الثنائية والتفرقة بين يهود العرب ويهود أوروبا يؤكدنها نهاية الفيلم بلقاء البطل برجل دين اشكنازي في امريكا وهو ما يشير إلى المسافة بين اصدقائه من اليهود المصريين (والذين يشاركهم ثقافة متشابهة) ويهود أوروبا. وهو تحليل غير مألوف في الرواية العربية، لذا منع عرضه من بعض الدول العربية رغم موافقة منظمة التحرير الفلسطينية عليه.

للسامية في أوربا وهو «بروتوكولات حكماء صهيون» مع تفسيرات إيضاحية تقول بأن اليهود يعتبرون أنفسهم الشعب المختار ويطمحون للاستيلاء على العالم^(٨) وفي الروايات والقصص الشعبية كما يقول شموئيل ، وشيمون بالاس^(٩) فإن اليهود (الاسرائيلي يقرن عادة باليهودي) يبدون في صورة تعيد نكري معاداة السامية في الفولكلور الأوربي حيث يوصف بالبخل والجبن ، وكواحد من جماعة تآمرية تكتنز المال بالربا الفاحش، وكمنبوذ عدواني لا أمان له ، وكمحتال يستغل طيبة العرب ، وهي الصفات التي مكنتهم من الانتصار في حرب ١٩٤٨ ، وأول قصة تقدم هذه الصفات المعادية للسامية في الرواية الفلسطينية والعربية كما يقول بيلاس^(١٠) هي رواية خليل بيدس «الوريث» التي صدرت في الثلاثينيات. فإذا كانت الرواية الاسرائيلية تقرن العرب بالنازية فإن الرواية العربية تلجأ لعملية تشكيل معاصرة للصورة السلبية لاسرائيل عبر سلسلة التدايعات المشابهة، والتي يبدو فيها اليهود وهم ينتهجون نفس سياسة الإبادة النازية إزاء العرب^(١١). وفي الرواية الاسرائيلية - خاصة أدب الشباب - نجد بوضوح صوراً من معاداة السامية التي تدعم الصورة السلبية للعرب والتي تربط كناية بين قسوتهم وعنفهم بالسّمات السامية النمطية مثل الأنف المعقوف والأسنان الصفراء والسحنة السوداء، فضلاً عن صفات العرب الخاصة مثل القسوة والكذب والجشع والجبن^(١٢)، وأفلام البطولة القومية كثيراً ما تشيع فيها مثل هذه الصفات السلبية ، بل إنها أحيانا تقدم العرب بنفس الصورة التي كان يعاني منها اليهود من معاداة السامية في أوربا العصور الوسطى . فهي تقدم العرب كشياطين وخاطفي أطفال كما نجد في فيلم «ديناميت في المساء» ، "Dynamite at night - ١٩٦٥ - الذي يقدم قصة مزعومة عن خطف ابنة مهندس فرنسي يعيش في اسرائيل . وقد بدت انعكاسات التحالف الفرنسي - الاسرائيلي بعد عام ٥٦ على المستوى السينمائي عن طريق الانتاج المشترك لأفلام مثل «القفص الزجاجي» ، «فيما عدا يوم السبت» . وهكذا تبدو العلاقة الوطيدة بين السينما والايولوجية الرسمية - الأكثر شيوعاً الآن - بخلاف صور معاداة السامية التقليدية ، هو الإحالة المستمرة فيما يشبه الطقوس الى معاداة السامية المعاصرة - والتي لاتستند على أسس دينية فقط بل وعرقية ، بالجمع بين النازية والعرب، والمقابلة بين

(٨) ياهو شفات هاركابي: الصراع العربي الاسرائيلي في المدارس الثانوية في «الصراع العربي الاسرائيلي ومغزاه في التعليم» تحرير: ينزهاك بن يوسف - تل ابيب ١٩٧٠ - ص ١٤ .

(٩) شموئيل موريه : صورة اسرائيل في الأدب العربي منذ قيام الدولة ، في «الصراع العربي الاسرائيلي في الأدب العربي» (القدس - مطبوعات - معهد فان لير رقم ١٢) - شيمون بالاس: الأدب العربي تحت تأثير الحرب .

(١٠) شيمون بالاس : الادب العربي ص ٢٧-٢٨ .

(١١) موريه : صورة اسرائيل ، ص ٢٩ .

(١٢) انظر أديركرهين: وجه قبيح في المرأة وفوزي الاسمر: من خلال مرآة عبرية .

الهولوكوست والنازية. إن الصراع العربي الاسرائيلي ، والذي لم يعد مجرد مادة خام للبلاغة الصهيونية فقط ، بل وعرض من أعراض كابوس يهودى أوربا .. لكن فى إطار بنية الشرق الاوسط السياسية . وهى عملية تدور على مستويين ، الأول .. آلية إحلال ، هى ثمرة رغبة سياسية لإيجاد معادلة - هى خطأ تاريخى لإضفاء منطق وتبرير للسلوك الحالى وإزالة اللبس السياسى والأخلاقى. ومن خلال تجربة اليهود فإن تاريخهم فى العالم العربى يختلف تماما عن التاريخ الذى تطارد ذكرياته يهود أوربا ، وفى سياق سلب يهود أوربا الفلسطينيين من حقوقهم الوطنية فإن المقارنة بين العرب بنموذج مضطهدهم الأصلى هو بمثابة تبسيط مغل لقضية سياسية معقدة يتساوى فيها مضطهد اليوم بمضطهد الماضى، بمعنى آخر .. فإن الجمع بين العرب والنازية سوف يكون ذريعة يمكن بها حجب أي شك حول صورة الذات عن التفوق الأخلاقى والإيمان بعدالة القضية . ان الهدف من مثل هذه الصور هو خلق استجابة المشاهدين غير الملمين بالقضية ، ودافعا لتنفيس مشاهد مابعد الحرب العالمية الثانية عن الشعور السلبي ازاء ارتباط صورة العرب بالنازية .. العدو الأكبر للمخيلة الغربية فى القرن العشرين، وللمشاهد اليهودى أيضا بتصوير اسرائيل المسلحة وهى تعاقب أعداءها كنوع من التنفيس عن انتقامه قرون من المهانة يمارس على العرب بدلا من أن يمارس على النازية ، فالعداء العربى ليهود اسرائيل لايمكن مقارنته بأية حال بالعداء الاوربى للسامية ، حتى لو تسرب مثل هذا العداء إلى الثقافة العربية ، وفرق هام وأساسى يفصل بين فشل يهود القرن التاسع عشر واولئل القرن العشرين فى محاولة استيعابهم فى أوربا ورفض العرب لقبول اسرائيل . ذلك ان معاداة السامية فى اوربا قامت على ، شهادة ، اساطيرها حول صلب المسيح والمؤامرة المتخيلة لحكام صهيون لإدانة اليهود، فى حين أن عداء العرب لهم مبعثه عمليات التمثيل بهم وفى حين لم يكن استيعابهم يكلف أوربا شيئا لأنه لم يكن يهدف لخلق Victimization

هوية منفصلة عنها، فإن قيام دولة اسرائيل كان بهدف خلق هوية يهودية أوربية داخل حدود مأهولة بسكانها العرب، وعلى حساب الشعب الفلسطينى الذى دفع ثمن اضطهاد أوربا لليهود. والمفارقة فى عرض تاريخ ماجرى فى فلسطين فى اطار تفسير ماحدث من قلق فى تاريخ اوربا يشبه ماحدث فى حرب ١٩٤٨ ، التى اعتبرها العرب بمثابة ، النكبة ، وهو ماصورته أفلام ، التل ٢٤ لايجيب ، و ، أعمدة النار، و ، الخروج ، ، فى حين يتعامل فيلم ، التل ٢٤ لايجيب، مع العرب بصورة مختزلة ومبتورة باعتبارهم نموذجا للسلبية والعنف، فإنه يتعامل بنزعة أبوية مع ، الشرق الصديق ، وهم الدروز ويهود الشرق بصفة خاصة وتمثلها شخصية ، ايستيرهاداسى، التى لانعرف منها أو عنها شيئا سوى أنها من مواليد القدس ، فى حين أن مظهرها ولهجتها يشيران بوضوح إلى أن أسرتها من اليمن. فهى تظهر بين الحين والآخر كمعرضة فى خلفية المشهد الذى تدور أحداثه

فى القدس وفى دور ثانوى لقصة اليهودى - الأمريكى . ورغم أنها إحدى الشخصيات الرئيسية الأربعة الموكل لهم الدفاع عن التل إلا أن الفيلم لا يعطيها ماتستحق من مشاهد، باعتبار ليس لديها ماتحكيه، ومن هنا فعلينا كمشاهدين أن نستنطق النص ونستنطقها . ونظرا للمركز الأوربية للصهيونية فإن تاريخ يهود الشرق الأوسط لا وجود له فى ذاكرة يهود أوربا (تادرا مايدرس تاريخ اليهود فى البلاد العربية والإسلامية فى حصص التاريخ بالمدارس) ومن ثم فإن الذاكرة التاريخية لليهودية اليمنية فى الفيلم يبدو ملغيا، وهو غياب يشكل جزءا لا يتجزأ من شخصيتها باعتبارها أحد أبطال الفيلم الأربعة ، ولأن ثقافة يهود الشرق المتأثرة بالعرب فى حكم الانقراض كما يزعم المستعمرون وكما يعبر عنها مختلف زعماء الصهيونية سواء كانوا من اليمين (زئيف جابوتنسكى وحركة التصحيحيين) أو من اليسار (ديفيد بن جوريون وحزب العمل)، أضمن سياق سنوات منتصف الخمسينيات - عندما أنتج الفيلم - وفى إثر الهجرة الجماعية لليهود العرب كانت الوحدة القومية لليهود تستدعى صهر يهود الشرق فى ثقافة وايدلوجية الاشكناز السائدة من أجل تاريخ يهودى رسمى .. هو تاريخ يهود أوربا . وبهذا فليس غريبا أن يستعيد تاريخه الأوربي ممثلا فى صورة النازى الذى سبق واضطهد أجداده ، دون أن يلتقى أبدا بالصابرا الشرقى (والاسم لا يشمل عادة الشرقيين من مواليد اسرائيل بل الاسرائيليين من مواليد أوربا وأمريكا الذين نشأوا فى اسرائيل (١٣) . حتى لو كانت جذورها التاريخية فى الشرق أو ممن شارك أجدادها فى حياة التعايش السلمى مع العرب رغم أن الفيلم صور فى الشرق الأوسط . وفى حين يشغل تاريخ يهود أوربا ثلاثة فصول تمثل الايرلندى والأمريكى و ، النازى ،، فإن تاريخ يهود الشرق يستبعد تماما من هذا التمثيل ، وبهذا فإن أفلام البطولة القومية باستبعادها الشرق لحساب الغرب تتبنى نظرة الصهيونية السائدة بأن تاريخ اليهود هو تاريخ يهود المذابح والاضطهاد الأوربي، ومن خلال هذه المركزية الأوربية يصبح الشرق بلا تاريخ ويظل سكانه غفلا ، لكن فى حين يظل الشرق الشرير ، - العرب - مرتبطا بشرور النازية الأوربية فإن الشرق الطيب ، - اليهود العرب - يندمجون فى تاريخ يهود أوربا ، هذه الصورة عن حضارة ، الآخر ، والتي تبدو فيها كفضاء تشغله مشروعات التنمية الأوربية وعصر التنوير تتبنى النزعات الأبوية التي نراها فى أفلام البطولة القومية الموجهة للعرب . وتواجد شخصية اليهود الشرقى فى فيلم ، التل ٢٤ لا يجيب ، أمرشاذ فى أفلام البطولة القومية ، والتي ينصرف اهتمامها على تاريخ يهودى الغرب وعلى الأداء الريادى وحرب الدفاع التي يقوم بها الصابرا . فمن خلال المرأة السفاردية يعزو الفيلم العلاقة الجنسية والنزعة الشرقية بالدونية ، فهي

(١٣) انظر ايضا : روبنستين : كى تكون شعبا حرا، ص ١٠٥ .

تسأل الايرلندى - على سبيل المثال - بلهجتها اليمينية سؤالاً ينم عن جهلها: أين تقع ايرلنده.. هل تقع فى انجلترا؟ وهو سؤال يتم عن الأنماط السلبية للشرقيين باعتبارهم ، بدائيين ، و ، أميين ، ينقصهم الذكاء . عندئذ يجيبها رجل الصابرا متهمكاً: وأين تقع اسرائيل ؟ هل تقع فى مصر ؟ . ومع أنها تملك ملكة طبيعية للاستشهاد من التوراة العبرية إلا أنه ينقصها المعرفة ، الكلية والعالمية ، ، ذلك ان المعرفة ، الحقيقية ، هى حكر للصابرا الذى يقوم بدور المترجم والوسيط الثقافى بينها وبين الايرلندى ، بين عالمى ، التخلف ، و ، التحضر ، وباعتبار أن ، الصهيونية هو تضيق الفجوة بين الشرق والغرب . وتوزيع الأدوار فى ، التل ٢٤ لايجيب ، يحمل تضمينات ايدولوجية ، وفى كثير من افلام البطولة القومية يؤدى السفارديم أدوار العرب ، فى حين كان يقوم الاشكنازيم بأدوار السفاردي فى أفلام البيروكاس خلال الستينيات والسبعينيات ، وفى فيلم ، كانوا عشرة ، لعب دور اللص العربى ، يوسف باشى ، وفى ، فتاة من سيناء ، Sinaia للمخرج ، إيان إلداد، لعب دور الجندى المصرى ، شايك ليفى ، ، بينما لعب دور مدير السجن السورى فى فيلم ، الهروب الكبير ، اخراج ، مناخم جولان ، ... الممثل ، يوسف ، شيلوها و ، يوسف ليفى ، فى دور درزى ، أما عن ، الجماهير العربية ، فى المشاهد الجماعية فكانوا يستدعون من المدن السفاردية كما فى فيلم ، خمسة أيام فى سيناء ، حيث استعانوا بسكان المدن المتخلفة فى ، ديمونه ، وفى ، التل ٢٤ لايجيب ، تؤدى المطربة السفاردية شوشانا دامارى ، دور امرأة من الدروز ، فى حين أدى دور الجنود العرب يهود شرقيون من الهواة . هذه الشيزوفرانيا أو الفصام فى هوية اليهودى - العربى فى اسرائيل تتجلى - لحد ما - فى هذه الظاهرة .. ألا وهى استغلال سفاردي الشرق الأوسط لغة وملاحم سامية ، ومن ثم إسناد الادوار اليهم على انهم جزء لا يتجزأ من عرب المنطقة . ومع هذا فإن يهوديتهم تفصح عنهم بمعرفتهم التوراة العبرية كما نجد فى فيلم ، التل ٢٤ لايجيب ، . هذه الثنائية والسيطرة المزيفة بين عرب / يهود يعاد انتاجها فى ، التل ٢٤ لايجيب ، بفهر - وقمع - عروبة اليهود تحت ادعاء دمجهم فى مجتمع اليهودى - الاوربى ، ومنحهم دمجا زائفا . وبرغم الضغوط الجماعية لدمج السفاردي فى ، الآخر ، فمازال يسند اليهم دور العدو^(١٤) ، ولقد تغير هذا النوع من توزيع الادوار على أساس عرقى فى غالبية أفلام الثمانينيات بشكل واضح ، إلا أن بعض الانتاج المشترك الاجنبى الذى يصور فى الشرق الاوسط مثل فيلم ، سقوة دلتا ، -١٩٨٥- (مناخم جولان) والذى يقوم فيه ديفيد مناخم

(١٤) انفصام اليهود العرب فى اسرائيل كان له تأثير كوميدي أثناء تصوير فيلم ، التل ٢٤ لايجيب ، حيث نسي كومبارس من السفاردي دوره كجندي أردني أثناء تصوير مشهد للجلاء عن القدس وهرع ليقبل التوراة ، واضطروا لإعادة تصويره ثانية (فارابى : ٢ نوفمبر ١٩٥٥) .

بدور ارهابى مازالت تستخدم اليهود الشرقيين فى دور العدو العربى ، وفيلم « التل ٢٤ لايجيب ، يشير ويلمح لوسائل تحرير يهود الشرق من خطيئتهم الرئيسية فى انتمائهم كلية للشرق ، عن طريق الحرب ضد العرب . بهذا المعنى يكتسب قرار الأمم المتحدة بأن التل ٢٤ يتبع اسرائيل مغزاه ودلالته ، بالرغم من عدم ادعاء مقاتليه بذلك لموتهم .. إلا أن العثور على العلم الاسرائيلى فى يد المجنّدة السفاردية . والمشهد ينضح دون ما قصد بالسخرية من « مساواتها ، و « تحريرها ، .. فهى معترف بها ، كشهيدة ، رغم أن الفيلم يقول بأنها لاتملك قصة لتحكيها كزملائها ، ان قصتها او قصته تبدأ من هنا .. وليس قبله وسوف يحكى قصتها راو غريبى .. يهودى ام غير يهودى !!

[متمردون ضد الضوء « ١٩٦٤ »] « موردى أو » Mordei or

Rebels against the light

من بين موضوعات أفلام البطولة القومية فإن القليل منها مثل « القل ٢٤ لايجيب » و « عمود النار » تخلص من تواجد شخصيات عربية رغم ظهورهم كمجاميع تجسد العنف. ذلك أن غالبية هذه الأفلام تعكس ما يمكن تسميته بالنزعة الصهيونية الانسانية حيث تظهرهم فى ادوار صغيرة لكنها غالبا ماتكون « ايجابية » تميزها لهم عن المعتدين العرب الذى يجدون رغم هذا دورا فى هذه الأفلام. وهى آلية تعمل على الإقلال من إضفاء الطابع الإنسانى على العرب بدلا من أن تشير إلى الموقف الموضوعى الذى يعبر عنه الفيلم فى محاولة لتجنب « الثنائية » Manicheism التى قد تختزل صورة كل العرب إلى عدو أحادى البعد. والمظاهر التصويرية فى عدم المساواة الكلاسيكية بين العالم الأول/العالم الثالث تبدو واضحة فى بناء الشخصيات العربية ودورهم داخل السرد سواء ظهرُوا فى صورة « ايجابية » أو « سلبية ».

وينبث صورة العرب فى أفلام مثل « كانوا عشرة » ل « باروخ دينار » و « فتاة سيناء » Sinaia و « إيان إلداد » و « متمردون ضد الضوء » ل « الكسندر راماتى » تقتصر وظيفتها كما فى « صابرا » على قبول أورفض سلطة وسماحة اسرائيل. والطلائع الاسطورية من صابرا الكيبوتز أو الجندي الاسرائيلى يبدو فيها كنموذج لموضوعات الحرب « دالويسترن » شخصية راسخة كالبطل المثالى. وتجسيدا لإنسانيته والتعاطف معه فهو يلعب دور المبشر فى هداية « الأهالى » إلى قيم الغرب. وفى حين تشيد بالاسرائيلى المثقف كحامل لمشعل انجازات الغرب فى مناطق « متخلفة »، يبدو كل من يعادى « الصابرا » من العرب فى صورة سلبية. أما الفلسطينى الذى يرحب بالتنوير الأوربى فيضفى عليه « وجرائسانى » . مثل هذا « اللقاء » بين الشرق والغرب يحجب الاندماج Assimilation الصهيونى لبعض مؤيدى الصهيونية الاوربيين فى القرن التاسع عشر، وعلى سبيل المثال فإن الشاعر « جورج اليوت » كما يشير « ادوارد سعيد »^(١٥)، لا يمكن ان تعزو إعجابها بالصهيونية صراحة كما فى رواية « دانييل ديروندا » إلا باعتبارها وسيلة لتحويل الشرق نحو الغرب، والترجمة الصهيونية لتفاعل الشرق – الغرب نجد تجسيدا له فى موضوعات يمثل الصراع الاسرائيلى – العربى فيها بؤرة الحكمة الرئيسية . كما فى فيلم « زوجة البطل » Heron's wife للمخرج « بيتر فرأى

(١٥) ادوارد سعيد : القضية الفلسطينية ، ص ٦٠-٦٨ .

، الذى يتناول دراما نفسه، وكذا فى فيلمه الكوميدي ، أحب مايك ، like mike - ١٩٦١ - حيث تظهر الشخصيات العربية فيهما بالصدقة وباقتضاب لتبرز الصورة المثالية لشخصيات ، الصابرا، الرئيسية . فى فيلم ، زوجة البطل ، تتطوع احدى الشخصيات المحورية فى تقديم دورق الماء لراع عربى رغم أن مقتل صديقه الحميم بيد العرب، بل ورغم هجوم العرب المتواصل على رفاقه . وفى فيلم ، أحب مايك ، يبدو الانسجام والتآلف بين أفراد الكيبوتز مع أحد البدو فى تجمعهم حول النار وهم يغنون أغنيات اسرائيلية بل وأمريكية دون أن يرددوا أية أغنية عربية ، والتعايش السلمى المزعوم هنا بين العرب واليهود يتم عبر التصاق الفريقين بالطبيعة . وعلى مستوى السرد والتعبير السينمائى فإن مثل هذا اللقاء - كما فى أفلام البطولة - القومية - يتمحور حول الاسرائيليين . وفى ، أحب مايك ، نلمح صورة عابرة وخارجية للعرب ، لكن من خلال وجهة نظر شخصية لليهودى - الأمريكى والذى تتركز رؤيته أساسا و باستغراب ، على الجمال والصحراء دون العرب . التوافق والانسجام بين بعض العرب إذن فى أفلام الخمسينيات والستينيات على اختلاف موضوعاتها هو توافق فى ، عدم المساواة ، . وفيلم ، متمردون ضد الضوء، الذى كتبه وأخرجه ، الكسندر راماتى ، يدور موضوعه حول المصادمات بين اليهود والعرب عام ١٩٤٩ من خلال قصة صراع تدور أحداثها فى يوم واحد بين شيخ مسالم وابنه المتمرد الإرهابى مع قصة امرأة مسيحية - أمريكية فى طريقها لزيارة قبر حبيبها اليهودى - الأمريكى، والإرهابيون بزعامة ابن الشيخ المسالم يلغمون الطرق ويغيرون على نقاط الحدود اليهودية، فى نفس الوقت الذى يقتلون ويسرقون بنى جلدتهم بدعوى الحاجة إلى السلاح والمال والطعام . وازاء هذه الغارات يضطر ، وان ، البطل الاسرائيلى (توم بيل) و ، سوزان ، (ريان بيكر) وهما فى طريقهما إلى المطار - وبعد مقتل زميل لهما - إلى اللجوء باحدى القرى العربية فى حماية الشيخ داود (ديفيد أوباتشو) رغم استمرار هجوم ابنه عليهما . ويجمع ، دان، اثناء القتال حيث يجمع الحصار بينهما فى قصة حب وينتهى الفيلم بمقتل ، سليم ، على يد صديق لأبيه . ويعودة ، سوزان ، مع صديقها إلى المستوطنه الاسرائيلية ، وقد قررت البقاء فى اسرائيل . واسم الفيلم يحمل رؤية الغرب البديهية باعتباره مبعث النور فى حين يغرق الشرق فى الظلام . هذه الفكرة المهيمنة أو اللحن الأساسى الذى تعزف عليه أفلام البطولة القومية تعبر عن تهكم وسخرية ذات طابع بنيوى، خاصة عندما نعلم أن اشتقاق كلمتى ، شرق ، و ، غرب ، فى العبرية السامية تتضمن مفهوما عكسيا : فالكلمة العبرية ma'araw تعنى ، الغرب ، مشتقة من جذر كلمة ERV` والذى يعبر اسمها عن ، المساء ، و ، الغسق ، ، فى حين يمثل فعلها ، يزداد ظلاما، و ، يغشاه الظلام ، و ، حل المساء ، و ، صار مظلما ، . أما كلمة Mizrakh أى ، الشرق ، فهى اشتقاق

من كلمة Zrki والتي تعنى النقيض، كاسم تعنى « شروق الشمس ، و « التوهج ، و « الإشراف ، ، وكفعل تعنى « يشرق ، و « ينهض ، . وبالمثل فإن الاتجاهات الجغرافية فى اللغة العربية تعبر عن النهار والليل وما بينهما وما تحمله من استعارات ذات جذور ثقافية . فمترادفات فكلمة « شرق ، تعنى « الشرق ، و « الشروق ، وكلمة الغروب erarb تعنى « غرب ، و « غروب ، من هنا يصبح الدور التبشيري فى تنوير الشرق مبعث تناقض ومفارقة، خاصة اذا علمنا اهتمام الصهيونية باحياء اللغة العبرية ، والعودة إلى منابع اليهودية القديمة .. فى الشرق !. وكلمة mizrakh أى « الشرق، فى ترادف العبرية كلمة Kedem التى تشير بدورها إلى « الأزمنة القديمة ، و « القدم ، بما تحمله من شوق للتراث اليهودي وكما تعبر عنه النصوص الدينية التوراتية (مراثى أرميا ٢١:٥) Khadesh . yanenu Kekdem أى « يجدد ، نستعيد ، أيامنا كالزمن الخالى ، . بكلمات أخرى فإن النصوص اليهودية والتفديس الشعبى للماضى لـ « زيون ، قد تحول على يد الصهيونية وما صاحبها من أدب إلى عبادة للغرب، وفى استعادة التفكير وأنماط الحياة الأوربية فى الشرق . والسرد الفيلمي فى اطار الاستشهادات من النصوص الدينية يلمح بشكل ما إلى رمزيته المعاصرة . والاستشهاد الذى يستهل به الفيلم مأخوذ من سفر ايوب (٢٤: ١٣) والذى يقول « أولئك يكونون بين المتمردين على النور لا يعرفون طرقه ولا يلبثون فى سبله ، والاستشهاد بجزء من موعظة أيوب Job حول ظلم الحياة الانسانية حيث يسرق القوى الضعيف ، و ثم وصفه لألوان الظلم والاستغلال . و « الضوء ، light يرمز إلى سبل الصلاح التى يرفضها الأشرار الذين لا يعرفون سوى سلطان الظلام التى تكشف عنها أفعالهم . والعنوان الداخلى على لقطة طويلة لعرب يجلسون بجوار الخيمة يليه مشهد عناوين فى طبع مزدوج على لقطة طويلة جدا لعرب مسلحين يمتطون جيادهم فى الصحراء يصاحبها موسيقى تفسيرية تعبر عن هذه الدوافع الشرقية الدنيئة . فعنوان الفيلم وعناوينه الداخلية إذن ترتبط بصورة العرب . واقتران صورة العرب بالعنف يتأكد ثانية فى المشهد التالى حيث نراهم فى لقطة عامة ومن زاوية منخفضة وهم يشرفون على الوادى بينما تمر سيارة تحمل سيدة أمريكية ، ورغم أن وجهة النظر فى المشهد تعبر عن وجهة نظرهم، إلا ان زوايا التصوير تجعلهم يبدوون فى موقع - يحكم موقعهم المميز فوق التل - يتابعون التحركات الاسرائيلية . ولكى يقتلوا أكبر عدد من اليهود فإنهم يضعون المتفجرات فى الليل . ونشوتهم السادية فى القتل تبدو على الإرهابى السمين الذى يتصنع الابتسامة وهو يقول : « لم يعد فى مقدورى الانتظار، !! (والطريف أننا نجد موقفا مشابها فى فيلم « مبلفن شافيلسون، ” Cast agiant shadow ” (١٩٦٦) يصور عنف العرب من خلال تلميحات جنسية ، فالعرب ينظرون شذرا ويضحكون وهم يطلقون النار على امرأة اسرائيلية محاصرة

داخل شاحنة (أسفل الوادي). وفي « متمرّدون ضد الضوء » فإن « سليم » الابن يعزو تعطشه الدموى إلى التقاليد العربية كما يزعم: « تحل بالصبر ». وتذكر أن المثل العربى القديم يقول : إصبر وسوف يحملون جثة عدوك حتى باب دارك ». والمشهد الذى يبدو فيه « داود » العربى الطيب وابنته « نعيمة » و « دان » والأمريكية كما لو كانوا « تحت الحصار » (كحلف مقدس على نطاق أصغر) بحث ويخدم آليات التماهى identification ضد المحاصرين العرب التى تؤكد نظراتهم الشيطانية ساديتهم الغريزية. وكمثال فإن الإرهابى السمين يطلق النار رغم أوامر قائده وهو يعترف « لم أستطع تمالك نفسى فاليهود كانوا أمامى عند النافذة ». هنا أيضا نواجه بصورة بلاغية لاتهام الذات قولا وفعلًا، أى أن اختلاف وجهات النظر هنا مجرد بناء واجهة من الموضوعية تؤكد على أن العنف العربى مركب أساسى عندهم. وقبل أن يعرض الفيلم صورا « مدهشة » وغريبة عن العرب يستثمر الصورة النمطية للعالم الثالث التى تطارد العقلية الغربية الاستعمارية. ذلك أن الخطاب التقليدى للعالم الأول يقدم وجهة نظر مختزلة عن العنف الذى واكب الكفاح الوطنى من أجل الاستقلال كما لو كان متعته للقتل وطقوس غير منطقية تستمد جذورها من التعصب القومى والدينى. والصورة المناهضة للعرب والسائدة فى وسائل الإعلام والثقافة الغربية تعود إلى المحاولات الاوربية الأولى لتمثيل الشرق. وإذا كان الاستعمار الاوربى فى الشرق يشبه فى بنيته نظيره فى افريقية وأمريكا وآسيا إلا أنه يختلف عن المواجهات التى تمت بين الأفارقة السود والمواطنين الأمريكيين، ذلك أن أوروبا واجهت والتقت بالعرب قبل ظهور الاستعمار بزمان طويل ، وحيث ينظر إلى العرب المسلمين باعتبارهم يشكلون تهديدا لأوروبا المسيحية ، فهم جغرافيا على مقربة منهم ولغويا كانت اللغة العربية السامية محل اهتمام منهم من أجل الفلسفة اليونانية (العبرية السامية للانجيل) ، وسياسيا وعسكريا فقد هزم العرب أوروبا فى أيبيريا ، وفى الحروب الصليبية ، هذه المواجهة كما عبر عنها إدوارد سعيد فى كتابه « الاستشراق » كان لها نتائج معرفية فى محاولة الغرب معرفة الشرق وتمثيله وفهمه ، حتى انتهى الأمر باعتبارهم فى مواجهة للآخرين فى الشرق . ومع ظهور الكولونالية Colonialism كانت تلك الصور المشوهة مقرونة بالشرق لإضفاء الشرعية بحق الغرب فى التوسع والسيطرة . وبعبارة « إدوارد سعيد » فإن عملية « شرقنة » Orientalization عززت التفوق الأوربى وعظمت من دور الغرب .. الخير والانسانى فى تعريف المنطق والعقل لعالم لايعرف سوى الفوضى . وحتى بعد نهاية الاستعمار الكلاسيكى فى العالم العربى مازالت صناعة الثقافة الغربية تعيد إنتاج هذه الصور المشوهة للعرب عبر الأغاني والنكات والكارتون السياسى والكوميديا وافلام التليفزيون والسينما (١٦). وبخلاف صور الشرق « الغربية والمدهشة » و « الشهوانية » erotic التى تبنتها هوليوود منذ فيلم

« الشيخ » (١٩٢١) وإعادة اخراج فيلم « قسمت » أكثر من مرة (٢٠-٣٠-٤٤-١٩٤٥) على النمط الهوليودى فى تقديمه شخصية « لورانس العرب » (١٩٦٢) حتى أحدث أفلامها « صحراء » -١٩٨٣- فإن العرب يبدون فى السرد الهوليودى بمثابة « موضوعات سيئة » ، bad olgicts ثم زادت الصورة سوءاً منذ أواخر الستينات حيث قدمت كإرهابيين ، وكمثال فإن الفلسطينيين يبدون فى فيلم « الأحد الأسود » (*) Black sunday (١٩٧١) كمرضى مصابين بمرض التعطش للدم . هذا التشويه لا يشكل فقط جزءاً من صناعة السينما بل وفى النقد السينمائى . فالناقد « فنسنت كاتين » لا يفترض صحة الأنماط السلبية فقط بل يذهب لأبعد من خطاب الفيلم قائلاً : « إن الممثلة مارث كيلر » لم تستطع أداء شخصية الإرهابية الفلسطينية ، فهي تبدو جميلة وفى صحة جيدة وبلا عقد .. كما لو كانت فتاة من كاليفورنيا ، (١٧) . وطبقاً لمنطقه الخيالى فإن الجمال التقليدى لا يجتمع مع الشر ومن ثم فإن الإرهابية الفلسطينية لا يمكن أن تكون جميلة . وكمجاز للعنف ضد الاوربيين فإن الإرهابيين العرب أو المسلمين يظهرون قليلاً وفى اقتضاب ، حتى فى الأفلام التى لا تتناول موضوعاتها الشرق الأوسط ، كما نجد فى كابوس الإرهابيين الإيرانيين الذين يطاردون طفلاً أمريكياً فى إحدى المدن فى فيلم ستيفن سيلبرج « العودة إلى المستقبل » (١٩٨٥) ، وكما فى أحدث روايات « ليون أوريس » ، « الحاج » Haj (وهو مؤلف « الخروج ») حيث يقدم الرؤية الاستعمارية التقليدية و « دونية » شعوب العالم الثالث ، وحيث يتصف العرب « بالكسل » و « الاغتصاب » و « قتل » وفى حين تدين الشخصيات العربية نفسها بأنها تعيش فى « كراهية » و « بأس » و « ظلام » ، أما اليهود فهم جسر العرب لخروجهم من الظلام ، وكما يعبر طبيب عربى فى تشويه للذات قائلاً : « إن الإسلام لا يمكنه أن يعيش مع أحد .. ونحن العرب الأسوأ .. ولا يمكننا التعايش مع العالم .. والأكثر فظاعة لا يمكننا العيش فيما بيننا ، وفى النهاية فلن يكون الصراع بين اليهود والعرب ، بل بين العرب والعرب . سوف ينضب البترول يوماً ما ومع القدرة على الابتزاز . اننا لم نساهم بشيء فى اصلاح البشرية طوال قرون .. إلا اذا اعتبرنا الاغتيال والارهاب هبة انسانية (١٨) ، ومقارنة بالصورة التى تقدمها هوليوود عن العرب فإن صورة الصراع الاسرائيلى - العربى فى الرواية الصهيونية -

(١٦) للمزيد عن نماذج من الصور السلبية للعرب فى الثقافة الشعبية الأمريكية انظر : لورانس ميشالاك فى ADC عدد ١٩ (يناير ١٩٨٤) و « جاك شاهين فى » عرب التلفزيون .

(*) فيلم « الأحد الدامى » انتاج امريكى ١٩٧٧ - اخراج جون فرنكهايمر وبطولة روبرت شو وبروس ديرن ومارثا كيلر حول حادث نصف مدرج رياضى وخطف بطل لعبة « السوبربول » -٧٢- ويلعب فيه روبرت شو دور ضابط مخابرات اسرائيلى يشرف على عملية الانقاذ .

(١٧) فنسنت كاتين - نيويورك تايمز - اول ابريل ١٩٧٧ .

الاسرائيلية الفارق يبدو واضحا لحد ما حيث تبدو الشخصيات السلبية ضمن إطار إنساني من خلال التحليل النفسي بحثا عن بواعث الارهاب ، أو من خلال عقدة أوديب كما في ، متمردون ضد الضوء ، ، أو الضعف والغيره الذكوريه وقت الأزمات كما في ، كانوا عشرة ، They were Ten وبخلاف التمثيل الأمريكى السائد للعرب فإن أفلام البطولة القومية تجمع بين صورة العربى الشرير بالعربى ، الإيجابى ، ، كما في ، متمردون ضد الضوء ، ، وبهذه الثنائية تجمع بين العرب ، الإيجابيين ، من يناضلون جنبا إلى جنب مع البطل الاسرائيلى فى مواجهة الأعداء من العرب المتخلفين . وبعد أن يقدم الفيلم الارهابيين ينتقل إلى قرية عربية يبدو سكانها فى صور ، غريبة ومدهشة ، . كما فى فيلم ، صابرا ، تراهم هنا يرقصون فجأة وبدون مبرر - كما لو أنهم يقدمون أنفسهم لنا - ثم يهربون إلى منازلهم خشية إرهاب «سليم» ، وأملا فى وصول الشرطة الاسرائيلية للدفاع عنهم ، تاركين ، داود ، - والد سليم - وحده لمواجهة الإرهابيين . ويقف ، داود ، يطلب منهم فى شجاعة بالتوقف عن سلب القرية ، بينما يصر ابنه بأنهم يجمعون الضريبة بدلا من الاسرائيليين . والحوار الذى يدور بين الأب والابن يبدو لغريبته كما لو كان حوارا بين صهيونى (العربى المحب للسلام) وعدو الصهيونية (الارهابى العربى) وهو حوار يصور من منظور صهيونى .

داود : منذ أن هجرت القرية تسمعت أفكارك فلم تعد تعرف سوى الكراهية .

سليم : وانت لم تعد ترى سوى حب أعدائك، لقد صرت عجوزا لم تعد تفهم فيها شيئا .

داود : وما الذى لم أعد أفهمه ؟ اننا نريد العيش فى سلام وأنت تسعى للسرقه والقتل .

سليم : نريد استرداد بلدنا وسنواصل القتل حتى تخلو فلسطين من اليهود .

والحوار يبدأ من لقطة طويلة Long shot ثم متوسطة حتى يتصاعد إلى لقطة Shot counter shot (وسليم يقول : سنواصل القتل) إيرازا للصراع الحتمى بين جيلين .. وبين موقفين .. بين الأب والابن . هذه المواجهة السينمائية - السياسية سرعان ماتفسح المجال لإظهار الوحشية التى تمارس ضد القرية واختطاف الرجال من منازلهم واشعال النار فى حقل ومقتل شرطى عربى - اسرائيلى رغم صرخة الأب النبيلة فى وجه الإرهابيين بأنه المسئول عن هذا التمرد . هذه المواجهة المبكرة بين ، داود ، العربى الطيب والشهم ، وسليم ، الشرير ، تقدمها بنية الفيلم فى مخطط ثنوى Manichean ، ففي الحوار الدائر بين الأب والابن يعبر ، داود ، عن شوقه للسلم موبخا ابنه

(١٨) ليون زوريس - الحاج - ص ٥٤٥-٥٤٦ ط (ابلوى ولوكمبانى) ١٩٨٤ .

ورفاقه لهذه الكراهية، وهو بهذا يلعب دور بوق الدعاية لخرافة رفض الصهيونية العيش في سلام، بين العرب الذين يرحبون بإسرائيل، ازاء اولئك يريدون فقط «السرقه والقتل» كما جاء على لسان «داود» مع قومه وابنه، وبين من يرفضون اسرائيل تماما «والذين سيواصلون» القتل حتى تتخلص فلسطين من اليهود. مثل هذه العبارات التي تصحبها مشاهد الرعب الذي يمارسه «سليم» على عشيرته (وعلى الاسرائيليين أيضا) تضعف من ادعاءاته السياسية في «استعادة وطننا». وفي مشهد سابق يقدم الفيلم اعترافه «الموضوعي» بالآخرين عبر حديث «سليم» عن فلسطيني المنفى «كل عربي في فلسطين له أقارب بين اللاجئين في مصر وسوريا». ولو قارنا بين الخطاب القومي لغالبية أفلام هذه الفترة فإن مجرد ذكر اللاجئين الفلسطينيين على الشاشة عام ١٩٦٤ يمثل تطورا لكن سرعان ما يختفى مثل هذا التواجد القصير من خلال وجهة نظر ضحايا الصهيونية ويضعف أثره بالتلميحات المتشددة التي ينطق بها «سليم».. لا توجد بلد اسمها اسرائيل.. لا توجد سوى فلسطين! فضلا عن أفعاله الإجرامية فيما بعد. أكثر من هذا فإن هذا الرفض لإسرائيل يتم في نفس الوقت الذي يقتل فيه شرطي عربي بدأ الجمهور يتعاطف معه.. وتأطير القضايا السياسية المعقدة - كحقوق الفلسطينيين في صورة الشخصية العربية المتعطشة للدماء، وعدائها المستحكم لليهود في اسرائيل يفرض الواقع تعاهيا مبسطا مع اسرائيل ومشاهد إرهاب القرية العربية تتوازي معها مشاهد ضحية أخرى هي «سوزان» الأمريكية الجنسية وهي في طريقها بالاتوبيس من «بيرشيفا» إلى «سدوم» حيث تبدو السيارة من وجهة نظر الإرهابيين العرب كهدف للتفجير عند عودتها من رحلتها مساء. وإدراك المشاهد عزمها على العودة مساء يزيد من عنصر التشويق على طريقة هتشكوك. داخل هذا الإطار الزمني للقصة يبني الفيلم أول خطوة في رسالته التعليمية عبر «سوزان» المسيحية والمحايدة والتي تجهل كل شيء عن الصهيونية.. بل والديانة اليهودية. وتطور مراحل وعيها بشكل نوعا من الرواية التعليمية الصهيونية فهي قد جاءت أصلا في رحلة لمحاولة معرفة أسباب تطوع «مارك» حبيبها الذي مات في حرب اسرائيل من أجل الاستقلال.. هل لدوافع مثالية.. أم هربا من مشاكل الزواج المختلط؟ وما أن تطأ قدمها اسرائيل حتى تصبح رحلتها بمثابة رحلة حج صهيونية، إنها تجسد شخصية نموذجية لأفلام الصهيونية - القومية، فسواء كان الفيلم من إنتاج اسرائيل أو إنتاج مشترك أو إنتاج أجنبي فهي أفلام موجهة إلى السوق الأمريكي. إنها تمثل شخصية «المراقب الأجنبي»، حالة وظيفته السردية كوسيط ايدلوجي مهمته أن يجعل الصهيونية فكرة مستساغة للمشاهد الغربي، وسواء كان أمريكي - يهودي (كما في «التل ٢٤ لايجيب»، و«عمود النار»، و«زوجة البطل»)

أو مكسيكى يهودى (لا فى النهار ولا فى الليل ١٩٧٢ Neither at Day Nor at Night - ظل عملاق - الهروب الكبير) أو مسيحي (سيف فى الصحراء - الثل ٢٤ لايجيب) أو إيرلندى (الخروج - ثوار ضد الضوء - ٦٠ ساعة إلى السويس (١٩٦٧) الذى وزع فى الخارج باسم ، هل تحترق تل أبيب ؟ ، فى كل هذه الحالات فإن الغريب يجند لحساب اسرائيل عبر عملية تفوير تدريجية ، وأحيانا عبر قصة حب يلعب فيها الجنس دوره .

فيلم ، متمردون ضد الضوء ، مثل غيره من الأفلام القومية الأخرى يستغل شخصية الغريب الأجنبى حيث تتلاحم طبيعة شخصية ، الصابرا ، المثالية مع مسيرة رحلة الزائر من ، الجهل ، إلى ، الوعى ، . وهو اندماج أشبه باتخاذ القرار النهائى أو فى مراحل عملية تحسين الذات ، للأجنبى ، ومن ثم يتشكل الزائر أو الزائرة إلى ، شبه أجنبى ، داخل بنية سردية تشبه قصص البحث عن المفقود أو الكأس المقدسة ، وهو بحث وسعى يصاحبه مجازات التماذج الأولى archetypical حول الخلاص والتثقيف الذاتى ، لذا فإن الترجمة الصهيونية العثمانية تتعلق بقصة المسيحى - الذى كان يضطهد يوما ما ومازال العدو القابع فى أعماق العقليّة الصهيونية - والذى يكفرون ما وعى عن هذا الاضطهاد بالحماس والتأييد لمصير يهود اليوم . وعملية تشكيل ، سوزان ، من خلال التربية الصهيونية يمكن تقسيمها إلى مرحلتين . فى البداية نراها كفتاة مدللة وساذجة غير ملتزمة بشيء وتنتهى باعادة تشكيلها إلى مبعوث للرحمة فى الشرق الاوسط من خلال أحاديثها مع ، دان ، حيث تزود بالمعلومات التاريخية عن اسرائيل والخطاب الصهيونى . لقد كانت تبحث عن سر مثالية «مارك» للحضور إلى صحراء ومكان ، لم تكن تعرف بوجوده إلا من خلال الكتاب المقدس ، وسر بسالته فى معركة يقف فيها وحيدا أمام كثرة من الأعداء العرب دفاعا عن جسر قديم فى مكان مقفر . ويرد عليها ، دان ، بأن الموت يصبح ضروريا فى بعض الأحيان لإنقاذ الآخرين ، فالجسر الذى كان يدافع عنه ، مارك ، هو حلقة للوصول إلى ، مشروع تعدين ، بدونه ، سوف تظل الصحراء صحراء ، حيث لا يمكننا توطين الأحياء Survivors . هذا الرّبط بين اسرائيل والناجين من «الهولوكوست» يذكرها بشكوى «مارك» الدائم بأن النازية قتلت ثلث شعبى ولا بد من مساعدة الباقين منهم للعيش فى سلام ، ، تبدو سذاجتها فى بحثها عن ورد تضعه على قبر ، مارك ، غير مدركة أن «سدم» لا توجد بها زهور .. وعلى حد تعبير «دان» ، ليس بعد ، . واللّقطه التى تواجه فيها ، سوزان ، قبر ، مارك ، وعجزها عن أن تعبر عن إحساسها - بوضع الزهور على قبره - تصور مدى إدراكها لأهمية مقام به من تضحية . يمثل هذه التفاصيل الايدلوجية يقدم الفيلم العديد من المجازات مثل : رؤيا جيل الطلائع المستقبلية فى ازدهار الصحراء إزاء إهمال العرب ، وكذا خلاص

يهود الشتات وإخلاص الجندي الذي يهب حياته كي يعيش غيره . وحوار الفيلم المبالغ في مثاليته يروج صورة نرجسية للذات في الإشادة بكل ما هو إسرائيلي ، بل لكل من يتعاطف مع الصهيونية من بعيد . وكمثال فإن ، دان ، يتخلى عن وظيفته ومهنته كرسام ، ففي إسرائيل الكثير من الأطباء والرسامين إلا أنها تقتصر إلى العمال ، فالجنود والعمال اذن ليسوا مجرد جنود وعمال بسطاء لكنهم ، مثقفون ، و ، على درجة عالية من الكفاءة النوعية ، و رغبة ، دان ، في ممارسة هواية الرسم بعد حلول السلام يعكس صورة ، الصابرا ، صورة الذات ، كجنود لم يفقدوا إنسانيتهم أو إحساسهم الفني ، برغم الحرب ، وهي الصورة التي يقدمها الكاتب ، أموس كينان ، للجندي الذي يحمل البندقية في يد وآلة الكمان في اليد الأخرى ، (١٩) . واللقاء بين الأمريكية ، سوزان ، والإسرائيلي ، دان ، تحدد ثنائية السرد المتمحور - الى حد ما - على ، سوزان ، الضحية المحتملة للإرهابيين العرب في مواجهة جندي الصابرا والذي يضطر للحرب رغم إيمانه العميق وحبّه للسلام ، ومن ثم ينتزع البطولة . وهو في مثل هذه الأفلام مجبر على استخدام السلاح إزاء العداء العربي ، رغم تفضيله فلاحه الأرض وممارسة فنه ليدخل النور إلى الشرق ، إما من خلال تعليم العرب الوسائل العصرية كما في ، أوديد التانه ، أو في فلاحه الأرض ، متمردون ضد الضوء ، أو علاج امرأة بدوية كما في حالة الطيار الإسرائيلي في فيلم ، فتاة سيناء ، Sinaia . والتفكير بعقلية ، أقتل وأبكي ، التي تضيف عليهم صفة الشهداء والنزعة الإنسانية كان محور نقد وسخرية لمثل هذا الخطاب المثالي وذلك في رواية ، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس ، المتشائل ، للروائي ، إميل حبيبي ، (٢٠) . حيث يرى القارئ من خلال منظور جندي طيب وسائل القمع التي تمارسها إسرائيل على الفلسطينيين : وفي حين يتبنى الفيلم نزعة اللا بطولة عند ، الصابرا ، بتجنبه اللغة المنمقة ، فإن الفيلم يمجّد أعماله البطولية .. وكمثال فإن ، دان ، ينتقدها - باعتبارها تمثل الولايات المتحدة وأوربا - لإعجابها بالأبطال لأن ، دان ، من وجهة نظره لم يكن ليوافقها على مثل هذه النظرة وبأنه أفضل من الآخرين ، لقد دافع عن الجسر لأنه لا يملك هو أو غيره خيارا آخر . يقول هذا في غضب ويخرج من إطار الصورة لتبقى هي وقد بدا الخجل عليها وهي تفكر فيما قاله . وزعم وإنكار ، دان ، لبطولات ، الصابرا ، الخرافية ليس سوى تضخيم لهذه التعمية من خلال تأكيده بموقف ، اللأخيار ، المفروض على إسرائيل . ورغم نزعته اللابطولية فإن سلوكه الحازم وتكريسه لخدمة أهداف وطنه واحتقاره للأمريكية ، المدللة ، واستعداده للتضحية بذاته ومهنته كرسام ، كل

(١٩) روينشتاين : ، كي تصبح شجاعا ، ، ص ١٢٧ .

(٢٠) إميل حبيبي : المتشائل .. الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبو النحس (المتشائل) - حيفا ١٩٧٤ .

هذه الصفات تخلق منه بطلا . ونحن نرى ، سوزان ، مرتين وهي تخفض رأسها تعبيرا عن الحيرة والخجل أو الذنب (أول مرة عندما يتهمها بالسلبية وعدم الالتزام) في تعبير بلاغى ، وفي لقطة قريبة هي دعوة للمشاهد في مشاركتها هذا الشعور . (وهو مانجده في موقف مشابه في فيلم الخروج ، Exodus من خلال لقاء كيتى فريمونت ، - (ايفا مارى سنت) المحايدة مع ، آرى بن كانان ، - (بول نيومان) - على ظهر السفينة عندما تحاول إقناعه باستسلام السفينة ومن عليها من اللاجئين البريطانيين تفاديا لوقوع كارثة ، فيجيبها حانقا ، كل شخص على ظهر هذه السفينة ماهو إلا جندي .. والسلاح الوحيد الذى نملكه هو استعدادانا للموت ، . ومن نظرة سوزان ، المتأملة على العرب تنتقل الكاميرا وهم يزرعون الألغام لتفجير الاتوبيس الذى سوف تستقله . هذا التقابل هو الدليل على نزعة العرب الى العنف . هكذا تتلاشى الفجوة بين إدراكها وإدراك المشاهد وتتضح الصورة ، وهي الفجوة التى شاهدناه من قبل بإدراك المشاهد بأن عصابة ، سليم ، تعمل على تفجير ، الاتوبيس ، وبعبادة ، الشر ، العربية التى تسرق وتقتل جماعتها تحت دعوى الوطنية ، والتى كانت خافية عليها إلا أن لحظة ثورة ، دان ، عليها واتهامها بعدم الاحساس بأى شعور بالتعاطف يجعلها تتجاوز فرديتها ، ومشهد المنجم يمهد للمشاهد مرحلة تحول محورية فى موقفها من خلال تجربتها الخاصة ، وليس عن طريق الكلام الأجوف . وفى المشهد التالى تبدأ المرحلة الثانية لتعلمها مبادئ الصهيونية . فوجود حالة طوارئ ، (حشد المصريون قواتهم على الحدود) يجعل من مغادرة الاتوبيس أمرا متعذرا (يحذر السائق بأن العرب المتوحشين فى الصحراء ومن الخطر القيادة فى مثل هذه الظروف) . وأمام إصرارها على مغادرة المكان يتطوع أحدهم بالقيادة حيث يصاب فى الطريق بينما يتجه ، دان ، إلى أقرب قرية عربية وهو حمله . ومنذ هذه اللحظة تمتاز الحبكة فى توازن .. مرة على الارهابيين وأخرى على العرب الطيبين والاسرائيليين حيث لا يصبح أمامهم جميعا من خيار إلا مواصلة الطريق ، وهو الخيار الذى تشاركهم فيه الزائرة الامريكية . وأمام رفض أحد الأعراب مساعدتهم خشية الانتقام منه يتطوع داود ، وابنته ، نعيمة ، (ديدى راماتى) للمساعدة ، إلا أن السائق يموت متأثرا بجراحه حيث تصاحب جنازته موسيقى تصويرية ، وحيث يبدو ، داود ، المحب للسلام وهو يحاور نفسه قائلا : ، قتل .. قتل .. القتل دائما . لقد ماتت زوجتى فى كمين يهودى وقتل يهودى فى كمين عرب ، ، ثم يقوم بدفن الاسرائيلى بجوار قبر زوجته ، إشارة إلى أنهما لن يجدا التعايش السلمى إلا بالموت (وهو ما يبدو فى مشهد دفن مماثل فى نهاية فيلم ، الخروج ، مع فارق هو أن الفيلم الهوليودى يصور الضحيتين - شابة من الناجين من الهولوكوست وعربى محب للسلام ، كضحايا للعدوان العربى - النازى) ، ويتقدم ، دان ، يلقي موعظة سلام تأخذ طابع صلاة الجنازة اليهودية . وفى حين نسمع موعظته على شريط الصورة تبدو سوزان ، فى الصورة أمام قبر

آخر يضم رفات الضحية الاسرائيلية نتيجة هجوم العرب. لقد شاهدت هذه المرة نفسها مدى عنف العرب وربما كانت هي الضحية ، هذا التهديد المباشر لها يمثل حدا فاصلا بينها وبين عزلتها وعدم التورط السابق. وتلتقى «سوزان» بمجموعتين من محبي السلام.. الاسرائيليين وبعض العرب الذين يرون أن التآلف والانسجام بينهم لن يسود إلا باختفاء الإرهابيين العرب. والفيلم يؤكد على هذه النقطة في المشهد التالي لاجراءات الدفن حيث يندمج «دان» و«داود» في حوار حميم «ومثالي». واستبعاد الارهابيين من هذا اللقاء السلمى (دون الاشارة إليهم على شريط الصورة) يقدم للمشاهد فكرة امكانية المستقبل المشترك بين العرب واليهود. ويعبر «داود» عن إعجابه بشاحنة «دان» في جو شرقى وهو يحتسى القهوة، إلا أن «دان» العظيم بالتطورات التكنولوجية يخبره أنها شاحنة قديمة. ويصف «داود» له حالة البؤس والتخلف الذى يعانيه، فهو لا يملك سوى بعض الحيوانات - ليس من بينها الحصان - وقطعة أرض ورثها عن أجداد أجداده الذين عاشوا على الكفاف. عندئذ يعبر الاسرائيلى عن رغبته فى إصلاح الأرض وممارسة الرسم فى وقت راحته .. لاحظ أن الخيال الاسرائيلى يتمحور حول الأرض! هكذا تعبر الشخصيات عن رغبات مشتركة فى تبادل دور كل منهما. فالعربى يعجب بشاحنة «دان» لأنه لا يملك حصانا فى حين أن الآخر - معبرا عن حنينه الرومانسى إلى الزراعة واعتزاز تراث جيل الطلائع باستصلاح الأرض بما يحمله من دلالة ضمنية عن تجذرهم فى الأرض يشكل الأساس الايدلوجى للأفلام القومية. وحتى فى الأفلام التى لا تتناول بشكل مباشر انجازات «جيل الآباء المؤسسين» (دورهمياسديم) DorhaMeysadim فإنها تعبر عن هذه العقيدة أو تلمح عن أحلامهم - حتى فى ظل ظروف الحب - وهى الأحلام التى ينجزها الآن «جيل الابناء» Dor haBanim (دورهايانيم). ورغبة «دان» فى إعادة تجسيد أسطورة جيل الطلائع خصيصة تقترن بالأفلام القومية الأخرى كما نجد فى فيلم «عمود النار» Pillar of Fire اخراج لارى فريش الذى يدور أساسا حول حرب اسرائيل على مصر عام ١٩٤٨، إلا أنه يستحضر فى بعض مشاهدته روح الرواد السلمية والمناهضة للحرب وكجزء من ثنائية تجمع بين المصريين المعتدين والاسرائيليين من أنصار السلام. هذا التضاد يكشف عن نفسه فى ثنائية السرد بين شوق البطلة فى حياة الريف والواقع الملموس لتهديد الجيش المصرى. فرومانسية البطل الرائد والطليعى يقابله هجوم المصريين الغادر لتخطيم إنجازاتهم وبطل فيلم «انه يمشى عبر الحقول» He walked through fields «كيوتزى» يدرس فى مدرسة زراعية (الخطاب الرسمى الاسرائيلى ينزع ضمنيًا للمقارنة بين خبرتهم الزراعية وعمل الفلاحين البدائي والغريزي) والذى رغم كفاحه مع «البالماخ» يعمل بالأرض.. اعتراف «داود» النهائى لا يكشف فقط عن القرون التى عاشها العرب فى ظلام، بل أيضا بأن اسرائيل الغرب جاءت ومعها الضوء

وشاهد على العقده التي تحكم المستعمر الغربي في استعادة الجزيرة الموعودة «بسحر التكنولوجيا»^(٢١). وفي لقطة أخرى يعبر «داود» للاسرائيلي وهو يجلس بجواره عن امتنانه للسماح الذي مكنه من زراعة الطماطم في الصحراء، وهو مالم يكن متاحا لأجداده.. هكذا ينهي حوارهما بينما يرتدي ملابس العربية التقليدية ويحتسى (القهوة التركي) الشائعة في المنطقة. هذه الصورة النمطية للشرق تعطى مصداقية لصورة التنوير على يد الصهيوني - الغربي المحب للآخرين. والفكرة المهيمنة «بازدهار الصحراء» والتي تنطق بها شخصية عربية، فضلا عن شهادته بأن العرب في مقدورهم الاستفادة من اسرائيل وقبوله الضمني بسلطة وسخاء أجهزة الدولة، كل هذا يحدد وضعه السينمائي كـ «عربي نبيل».. والخيال الجامح بإنقاذ الشرق عن طريق تحديثه Modernizing كما يصورها الفيلم تعكس نزعة مشابهة لمثل هذا التقدم في الروايات العبرية. ففي رواية أبناء المطر The son of first Rain للكاتب «اليازرسمولي» يصحب مدرس عربي تلاميذه لزيارة مدرسة يهودية ويتأثر بما يرى فيرتجل المديح التالي: «إننا ندين بالكثير مما تعلمناه منكم. لقد كان هذا المكان قفرا مهجورا حتى جئتم وبارادتم تحول إلى جنة. إنني أقرأ في الصحف كل يوم هجوما على اليهود، فضلا عن مثيري الشغب بيننا لكني طالما أسير في الشوارع وأشهد ثمار ما أنجزتم في هذه الأرض الخراب التي تحولت بفضلكم إلى أرض مزهرة أقول لنفسى بأن الله بعثكم هنا لتكونوا قدوة لنا.. ولكي نرى أفعالكم ونحتذى بها.. إليكم ندين بكل هذا الخير ولكل ماتمنيتموه لنا من طيبات»^(٢٢). هكذا تصبح النزعة التحسينية Melioristic التي تنادى بها الصهيونية والقائلة بأن العالم ينزع إلى التحسن محل ثناء ومباركة من العرب بزعم أنهم المستفيدون من هذا الاحسان، وبهذا فإن طبيعة العربي - الإرهابي - هو السلبية، وعلى أحسن الفروض فهو «غريب»، و«مدهش» Exotic ما عليه إلا انتظار تحريره على يد «الصابرا». والعربي الطيب إنسان يعترف بالجميل، والاسرائيلي - النشط والفعال - بمنحه الهوية والهدف منقذا إياه من خموله المدمر. من هنا فإن تمثيل العرب الثنائي سواء كانوا إرهابيين أم متوحشين نبلاء إنما يعكس ثنائية dualism أكثر شمولاً فهو بمثابة مجاز ثنوي Manichean لموضوعات أفلام البطولية القومية.. ثنائية الاسرائيلي مقابل العرب. لذا فإن البنية الروائية «للبدائي الطيب» يستتبعها صفات ايجابية مثل «طيب»، و«نبيل»، كل عربي يحاول تجاوز طبيعته الشرقية السلبية. والفيلم بهذا يضع المشاهد الغربي الاسرائيلي مع «الصابرا» والأمريكية موضع تفوق يحكم تعاطفهم التحرري إزاء العرب، ومن ثم تأكيداً لصورة الذات الديمقراطية والإنسانية. وأن تأتي الدعاوى

(21) See Qckt ave Man oni, Prospero and the caliban: the psychalogy of colonialism (1974)

(22) Zlieaer smali: The sons of the first Rain (Tel Avis: sifriyat Tevar Noah.n.d)p.172

الصهيونية على لسان شخصية عربية (على استعداد هنا للدفاع عن الاسرائيليين ضد ابنه الإرهابي) انما يؤدي دوراً آخر.. بمثابة ذريعة تلبس ثوب الحقيقة التي لا يرقى اليها الشك . وكما يستخدم فيلم « التل ٢٤ لايجيب » واجهة ديموقراطية في عرض وجهات النظر فإن « متمردون ضد الضوء » تخفى قناعاً لوجهة النظر الصهيونية باعتبارها مهمة يشارك في انجازها ثلاثة يمثلون اطراف القضية : اسرائيل (دان) والعرب المحبين للسلام (داود) وابنته (نعيمة) والغرب ممثلاً في « سوزان » . والتوافق والانسجام بين العربي والاسرائيلي هو البديل لثنائية الحوار Dialogism لأفلام البطولة القومية . واللقطة الأخيرة التي تجمع بين « دان » و « داود » في المقدمة وهما جالسان يحتسيان القهوة « العربية » المشهور بها الشرق يقطعها فجأة مشهد الإرهابيين العرب في محاولتهم الاستيلاء على الشاحنة . وبهذا ينتهي المشهد .. لكن عن طريق تجاوز المونتاج في « هارموني » على حساب التخلص من العرب المتعطشين للدماء الذين يمارسون العنف إزاء محبي السلام من العرب والاسرائيليين . وهي اللحظة التي يبدو زيفها لأنها تقوم على تبني وجهة نظر الآخر الثقافية والتاريخية المفترض الحوار معها . فهذا « الحوار المثالي والخيالي » الذي يدور عام ١٩٤٩ يتجاهل الواقع الفلسطيني منذ قيام اسرائيل لتحدث الصهيونية باسم فلسطين والفلسطينيين .. وهو ما يحول دون تمثيلهم الذاتي . وتأتي أفلام البطولة القومية لتضفي شرعية صوتية ومرئية للمزاعم الصهيونية لتساهم - خاصة في الولايات المتحدة حيث توزع نطاق كبير - في عدم التكافؤ بين الحضور الاسرائيلي والقضية الفلسطينية في وسائل الإعلام . هذه الازدواجية في تمثيل العرب في « متمردون ضد الضوء » تستغل التقاليد العربية في كرم الضيافة ، إذ بينما يلتزم « داود » وابنته بهذا التقليد ، فإن عصابة « سليم » تنتهك وتخرق هذا العرف ، ومن ثم تقوم المواجهة بين الابن « سليم » وبين الأب وابنته . فالأب يطلب منه احترام قوانين الضيافة التي لا تفرق بين أحد سواء كان مسيحياً أم يهودياً .. والابن يصر على أن اليهود لا ينطبق عليهم . وعندما يسأله الاب : ألم تتعب من القتل ؟ تبدو من إجابته روح التعصب بقوله : « عندما تنتهي المعركة سأنتشل جثث اليهود من القبر لتنهشها الكلاب » ، فلن يدنس أحد منهم الأرض التي وارت جثمان أمي » . وهو التعصب الذي يجعله يصر على عدم اطلاق سراح الأمريكية « المحايدة » يزعم أنها جاءت معهم . وبهذا يكسب الفيلم تعاطف المشاهد الغربي للضحية الأمريكية التي اقترن مصيرها بالاسرائيلي . والمواجهة الحوارية بين الأب وابنه تنتهي بحرب تجتمع فيها قوى الخير ضد قوى الشر . فالأب وابنته يتحدان مع الاسرائيلي الذي يبلغ حد المثالية و « سوزان » البريئة .. ضد الإرهابيين الذين يحاصرونهم . هذه الوحدة الايدلوجية والإنسانية يعبر عنها سينمائياً بالفصل المكاني بين « الطيب والشرير » وعبر لقطات وجهات النظر الموزعة بين

«دان، و. داود، . والمرد السينمائي والشفرات الايدلوجية تربط بين العربى «المتخلف، و «الإنسان الطيب، (عادة من كبار السن) مع الجندى الرقيق الإنسان مقابل قوى الفوضى والعرب.. تعطش العرب للدماء (عادة من الشباب) حيث يصبح التخلص منهم لازماً لعودة الوفاق والانسجام.

هذا الفصل بين الخير فى مواجهة الشر يكتف من رمزية الثنوية (*) Manichean بذهاب «دان، إلى شاحنته للتزود بالسلاح دفاعاً عن مستوطنات الحدود الاسرائيلية ضد الهجوم المصرى «على الأطفال والنساء، وبهذا يكتسب دور الجيش دلالة درامية مضاعفة.. فهو لا يدافع هنا عن المستوطنات الاسرائيلية ضد الجيش المصرى المزود بالسلاح، بل وضد الإرهابيين، الذى يعنى استيلاؤهم على الشاحنة تسليم الأبطال المحاصرين، والمستقبل المظلم الذى ينتظر القرية العربية المسالمة. وإصابة «دان، أثناء تأدية هذه المهمة الثلاثية يزيد من العلاقة بينه وبين الأمريكية عبر رابطة الحب والموت. والمشهد الذى يسبق اصابته أثناء حصارهم يستعين بأدوات السينما الكلاسيكية فى تبادل نظرات العشق، وعندما يصاب تفقذه «سوزان، عن طريق التنفس الصناعى. ومنذ هذه اللحظة تندمج تماماً مع الوجود الاسرائيلى فى إمدادهم بالذخيرة. ومع انتهاء المعركة بالنصر تقود الشاحنة (حيث يجلس بجوارها حبيبها المصاب) نحو المستوطنات مؤكدة له على انها لن تعود إلى الولايات المتحدة. هكذا تنتهى المهمة الثلاثية نهاية سعيدة لصالح اسرائيل والغرب. وفى حين نجد الاحتفاء بقصة الحب بين مسيحية ويهودى فى فيلم «الخروج، مع نهاية السرد الفيلمى. وفى حين تنتهى قصة الحب بين مسيحي ويهودية نهاية تراجيدية بالموت البطولى للمسيحي الصهيونى فى «التل ٢٤ لايجيب، فإن «سوزان، فى «متمردون ضد الضوء، لا تقع فى الحب إلا بعد مقتل عشيقها اليهودى الأمريكى على يد العرب، ويعد تحولها إلى الصهيونية عبر قصة حب مع الاسرائيلى حيث النهاية السعيدة. إن بنية الرواية التعليمية اذن تهدف لسرد قصة نموذجية لتحول المسيحي أو الغربى إلى الصهيونية. وموقف «سوزان، الأخلاقى يوحى للمشاهد الغربى بشكل مضمر بنظيره من المستوطنين الأمريكيين الأوائل لاذكاء روح الحنين والشوق لأساطيرهم المثالية. والحوار بينها وبين «دان، يبدو كما لو كان حواراً بين أوربي مثالى وهو يشرح لزائره من الوطن الأم امكانيات الأرض فى دعوة له ولها إلى أرض جديدة. ومع أن افلام البطولات القومية تقدم انضمام الشخصية العربية بالصهيونية فإن شفرات تستره تلمح إلى

(*) مانوى أو ثنوى - أحد اتباع مانى الفارسى (٢١٦-٢٧٦-٣٠) الذى دعا إلى الايمان بعقيدة ثنوية قوامها الصراع بين النور والظلام - قاموس المورد، ص ٥٥٦. (المترجم)

اتجاه معاكس هو الاندماج اليهودي في خطاب الاستشراق الغربي الصهيوني في الصهيونية في صور شتى . ذلك أن خرافة السامية الأوربية كما يشير ادوارد سعيد انشقت مع تطور الاحداث والظروف الى شعبتين في الحركة الصهيونية؛ واحدة سامية انتهجت طريق الاستشراق، أما الثانية ويمثلها العرب فقد اضطرت لانتهاج طريق الشرق^(٢٣). (ويهود البلاد العربية كما سنرى في الفصل التالي اتجهوا ناحية الشرق) بهذا المعنى فإن فيلم «متمردون ضد الضوء» يعكس حرفيا تجنيد الغرب لصالح الصهيونية، وعن طريق استدخال internalizing الغرب حيث تتعامل الصهيونية مع الشرق عبر تحيزات شكلتها الثقافة الأوربية . وتاريخ الصهيونية عبر التوسطات السينمائية ظل أمينا وبصفة عامة إلى الممارسات الايدلوجية للعقلية الاستعمارية الاوربية . هذا الاندماج بين اسرائيل والشخصيات الأمريكية سينمائية وسردية وايدلوجية يعبر عن رغبة وحنين اسرائيل في أن تكون ذبلا وتابعا للغرب، ذلك أن تحرير مضطهدى يهود اوربا من الجيتو والمذابح Pogroms والتصفية الجنسية genocide لم تستطع كلها للأسف أن تحررها من المركزية الاوربية Eurocentrism . واعتناق المرأة الأمريكية الصهيونية يذكرنا بأسطورة المرأة الصابرا التي نجدها في بعض الأفلام القومية، حيث تتحول وتتشكل من فتاة ساذجة ومدللة عبر التجربة الاسرائيلية إلى محاربة شجاعة تداوى جرحى الصابرا، وتقف بجواره في حربه ضد الإرهابيين. في نفس الوقت فإن البطلة الصابرا في فيلم «عمود النار» تبدو في صورة كوميدية للمرأة السوبر التي تقود سيارة حبيبها الجريح بينما تلقى بالقنابل اليدوية على المصريين، وفي فيلم «الهدف تيران Target Tiran - ١٩٦٨» تصحب فتاة الصابرا الجميلة الجنود الاسرائيليين في قاربها لتعبر بهم إلى هدفهم. وما أن تدرك اكتشاف المصريين لها حتى تحطم قاربها لتصل الى الساحل الاسرائيلي سباحة (هذه الصورة الأسطورية للمرأة الاسرائيلية القوية أثارت عند عرضها في الولايات المتحدة ما يشبه المحاكاة الساخرة كما نجد الإعداد السينمائي لرواية «فيليب روث»، تدمير بورتوناي Portnoy's complaint). ومع هذا نجد نفس المرأة التي تحارب العرب في صحبة الجنود من الصابرا مجرد فتاة صغيرة لاحول لها ولا قوة وفي حاجة للرعاية والحماية. ويجدر الإشارة إلى أن تمجيد بطولة المرأة الصابرا يجد انتشارا أكبر في الولايات المتحدة عبر أفلام الحرب كجزء من الإغراء التجاري للجمهور الأمريكي، في حين أن الروايات العبرية لا تلجأ لمثل هذه الصورة حيث تصورها اكثر سلبية تماشيا مع الثقافة الشعبية في اسرائيل. ذلك أن أدب جيل

(٢٣) ادوارد سعيد : الاستشراق ، ص ٣٠٧ .

البالماخ (فى الاربعينيات والخمسينيات) يقدم أبطال الصابرا ، اكبر من الحياة، كما نجد عند ، إس ، ايزهار ، و ، موشى شامير ، حيث الأبطال رجال ودور المرأة هامشى حتى لو كانت تلعب دورا رئيسيا فى حياة البطل، فالسرد فيها يتمحور حول الذكر الذى تعرض من خلاله كل وجهات النظر السياسية والجنسية .

وفى فيلم المخرج ، يوسف ميلو ، ، انه يسير عبر الحقول ، المأخوذ عن مسرحية تحمل نفس الاسم لموشى شامير كمثال، نجد أن غزو الرجل للمرأة بدءاً من مغازلتها حتى الحمل يسير موازياً مع تحقيقه هدفا عسكرياً. والكلمات العبرية giber تعنى ، بطل ، و gever (رجل) و gvura (شجاعة) و Ligbor (يهزم أو يخضع أو يستبد) وكلمة Ligbor تعنى (يفرز) وكلها مشتقة من جذر الكلمة (GBR) التى تعطى مفهوم السيطرة والذكورة والبسالة، وتتمثل فى نسيج أدب جيل ،البالماخ، ونظيره السينمائى.. فى أفلام البطولة القومية .

والنموذج السينمائى فى اللقاء والمواجهة بين الاسرائيليين والعرب من هذه الأفلام نراه عبر مواقف الحصار فيلم ، متمردون ضد الضوء ،، تدور غالبية زمن أحداث القصة بين «سوزان» و «دان» خلال إقامتهم المؤقتة وهما محاصران فى القرية العربية، وفيلم ، عمود النار ، تجرى أحداثه فى مستوطنة صغيرة تتعرض لهجوم مصرى متواصل، فى حين تجرى أحداث كل فصول مشهد القدس فى ، التل ٢٤ لايجيب ، اثناء الحصار الاردنى للمدينة . وموقف الحصار هذا يعمل على التكثيف الدرامى لأحاسيس الأبطال التى سرعان ما تتبلور فى مشاهد الذروة حيث تتيح فرصة للمواقف الاسطورية (بارث) . ولنهاية السرد كما فى إعادة اكتشاف البطلة الأمريكية لليهودية فى «التل ٢٤ لايجيب، وتوحد قوى الخير الثلاثة (بقيادة اسرائيلى) وارتباط الاسرائيلى بالأمريكية فى «متمردون ضد الضوء ،، والمعركة بين القوات الاسرائيلية والعرب تبدو عبر صور الحصار التى تشد انتباه المتفرج وتعاطفه مع أبطال عاديين فى حالة دفاع عن النفس ضد عنف العرب غير المبرر، وكما يحدث مع الهنود فى أفلام الغرب الأمريكية^(٢٤) ، فإن الموقف إزاء هذا العداء العربى يبدو منطقياً من مظهره الخارجى، حيث لا نرى الإرهابيين فى الفيلم غالباً إلا من وجهة نظر المحاصرين كما فى فيلم «متمردون ضد الضوء» وهى وجهة نظر معكوسة تدمج المتفرج داخل المنظور الصهيونى لتشكل مغزى رمزى أكبر وأشمل لدولة تحت الحصار عليها ان تقاوم الغزاة من أجل

(٢٤) للمزيد انظر : توم انجلهارات ، كمين عند ممر كاميكاز، النشرة الاسبوعية ٣ : (شتاء وربيع ١٩٧١) و ، روبرت ستام، ولويس سبنس ، الكولونيا ليزم والعنصرية والتمثيل ، سكرين ٢٤: ٧ (مارس -ابريل ١٩٨١) ٢-٢٠ .

البقاء . ومحاولة الخروج من دائرة الحصار نموذج متوارث عن أفلام الغرب الأمريكية ، - رغم الحقيقة التي تقول بأن العالم الأول هو الذى غزا العالم الثالث وليس العكس - وهى صورة تخدم العقيدة السائدة فى اسرائيل حول الحرب الوقائية والدفاعية ضد المعتدين . هذه الأفلام الصهيونية تصر على مايمكن تسميته قياس أو تناظر الحدود التى تضع رواد الغرب وهم الأمريكيون / الاسرائيليون فى مواجهة الهنود / العرب ، المتوحشين . . وصور الحصار لها خصوصيتها فى تاريخ اليهود حيث تعزف على الذكريات الأليمة من جراء تجربة الجيتو . وهو القلق الكامن الذى يتجسد بوضوح فى موضوعات أفلام البطولة القومية كما فى فيلم ، كانوا عشرة ، حيث نجد جيل الطلائع يحاول أن يتجنب الصراع المباشر مع العرب بالحصول على الماء ليلا بالقانون، فى حين أن البعض الآخر ممن وجدوا الاضطهاد فى فلسطين بعد هروبهم من المذابح الاوربية يحرض الآخرين على اغتصاب حصتهم من ماء البئر علانية بحجة ، اننا لنترك روسيا لنعانى من ، جيتو، آخر ، وهو منطق يعكس شعورا بالتناقض الحاد إزاء روسيا بصفة خاصة وأوربا بشكل عام . وموقف الضحية مبرر يستدعى للذاكرة الجيتو الأوربي ، (إلا أنهم هنا يجاهدون لخلق قطيعة مع تاريخ ، الشتيل، فى نفس الوقت فإنهم يستمدون إحساسهم بالتفوق لانتمائهم ، للعالم المتحضر ، ، من هنا فإن هذه النوعية من الأفلام تمجد فكرة التحرر من الماضى عن طرق تبرير دفاعهم العدوانى من أجل الحقوق اليهودية، إلا أن نزعة التحرير هذه ليست ضد مضطهذى الماضى بل على حساب الفلسطينيين المضطهدين وهوماتجاهله الروايات الصهيونية التى تحجب مثل هذه المقارنة ضمن مفهوم ، الأغيار ، Goyim . والانتصار بفك هذا الحصار ومايرافقه من تمجيد واضفاء بوحدة اسرائيل - الغرب يقابله مأساة العرب كما فى ، متمردون ضد الضوء ، نتيجة هذا الحقد . ونظرا للممارسة الوحشية التى يمارسها الإرهابيون على القرية ينضم بعض سكانها لصفوف ، داود، ويأتى مقتل الابن على يد أعز أصدقاء الأب (والذى حارب ضد الأتراك فى الحرب العالمية الأولى .. وربما مع ت . م لورانس . وهو مايوحى بالتزامه القديم بالغرب) . يحاول ، سليم ، وهو على صهوة جواده التعلق بشجرة إلا أنه يسقط قتيلًا . وهى صورة مأخوذة صراحة من التوراة وتجسيد بصرى لقصة ،ابشالون ، ابن الملك ديفيد (داود) الذى ثار على أبيه محاولا اغتصاب عرشه وقتله Joab يعقوب أثناء محاولته الفرار على ظهر حصانه حيث تعلق شعره الطويل بفرع شجرة . و ، داود ، اسم الاب بالعربية يقابله ، ديفيد ، واسم الابن ، سليم ، يذكّرنا حرقيا باسم ، ابشالوم ، . ومع مقتل الابن ينتحب الأب أمام جثته وينتهى الفيلم باستشهادات من سفر صمويل الثانى ١٨ : ٣٣ ، فانزعج الملك

وصعد إلى عليه الباب وكان يبكي ويقول هكذا وهيتمشي يا ابني ابشالوم يا ابني ابشالوم ياليتني مت عوضا عنك يا ابشالوم ..ابني ابني، واللقطة الطويلة للأب راكعا أمام جسد ابنه والقرية والشجرة في الخلفية مع الاستشهاد بالتوراة توحى كلها بأنها حكاية رمزية مقتبسة عن التوراه . وبهذه الاستعارة يشير الفيلم الى الحاضر الإسلامى بالأزمة التوراتية القديمة فى حين يربط اسرائيل اليهودية والغرب المسيحى بالعصرية والتحضر . لقد واجه المتمردون ضد الضوء من العرب مصيرهم مخلفين وراءهم الأب المكوم .. العربى المطيع . مثل هذا الحل الأسطورى يوحى بأن السلام لن يسود إلا باستئصال «العنصر السلبى» ، كما فى السرد الكلاسيكى يعود النظام والأمن بهزيمة قوى الشر، و « داود » يرحب بمهمة اسرائيل البروميثيه (من برومثيروس) فى الشرق من أجل « الخير المطلق » لأبناء عشيرته ، ومن ثم يكافأ بالمعرفة والسماح لزراعة الطماطم (البنادوره) ، حتى ولو كان على حساب التضحية بابنه الإرهابى . وبهذا فإن سياسة التنوير تروج للزرعة الإنسانية للصهيونية (الأوربية) عبر وهم إنقاذ عصرى تنتشل فيه الصهيونية الشرق من الجهالة والظلمة . والبطولة والانتصار الاسرائيلى فى مثل هذه الأفلام (حتى ولو كان الموت هو الثمن) لاتمثل مجرد انتصارها على العرب ، بل وانتصارا للحضارة الحديثة على بربرية وهمجية العصور الوسطى . هذه النغمة المتكررة لابد أن نضعها فى اطار السياق اليهودى بصفة خاصة . فهى تعيد لنا قصة حروب المكابيين فى التاريخ اليهودى القديم ضد الغزاة اليونان . واحتفالات عيد الهانوكاه (*) Hanukah تذكرنا حرقيا بمعجزة الضوء الذى توصل اليه المكابيون والذى يرمز الى كفاح « أبناء الضوء ضد أبناء الظلام » . (وطقوس الاحتفال تتضمن إيقاد الشموع) وبإعادة قراءة انتقائية لتاريخ اليهود حظى هذا المشهد فى الثقافة الصهيونية بأهمية خاصة باستخدام العاصى « لتنوير الحاضر » . وأغاني أطفال الصدقة فى اسرائيل كمثال تدور حول مجاز الضوء / الظلام « لقد جلبنا إلى بلادنا لطرد الظلام وكل منا ماهر إلا ضوء خافت إلا أننا معا » سنطرد الظلام ، . وبهذا فإن الفيلم يدمج ذخيرة التصورات التراثية لخدمة القضية الصهيونية ويتأطير الصراع الاسرائيلى - العربى داخل التراث التوراتى لليهودية، واضفاء التحليل النفسى الأوربى - يحول على مستوى آخر - دون فهم كراهية العرب لإسرائيل سياسيا . وفى أعقاب النصوص العبرية والصهيونية المبكرة التى صورت شرعية جنون الاضطهاد والعظمة لتجربة يهودى أوربا فى الشرق الأوسط أسند إلى العرب دور « الأغيار

(*) عيد « الهانوكا، أو « القدسين، يقام بمناسبة انتصارات المكابيين سنة ١٦٥ م وذلك بإيقاد شمعة فى كل ليلة من ليالى العيد ووضعها فى شمعدان يتكون من ثمانية شموع، د. محمد بحر عبد الحميد، اليهودية، ص ١٣٦-١٣٧ مكتبة سعيد رافت ١٩٧٨ - (المترجم)

الجدد ، المضطهدين و اليهود في الدور التقليدي .. المضطهدون، ثم جاءت السينما الاسرائيلية بعد ذلك لتضيف مزيدا من نصوصها المعاصرة نمط العربي ، الإيجابي ، و الحقيقي ، . وكما حدث في فيلم ، صابرا، في الثلاثينيات الذي يقدم الصورة السائدة عن العنف العربي كما لو كانوا من القوقاز، بالإضافة إلى الصور ، الإيجابية ، عن المتوحش النبيل الذي يبارك جيل الطليعة في نهاية الفيلم ، وكذلك صورة المرأة العربية النبيلة التي ترعى الجرحى منهم، وهو العنصر ، الغريب والمدهش، الذي يضيف بهارات على هذه الأفلام. إن أسطورة القبيلة والخيمة والرمال والجمال و المتوحش النبيل ، ما هي إلا ثمرة الخيال الشعري للإعجاب الرومانسي بالآخر. وصورة المرأة العربية تقف على الإعجاب الرومانسي بالآخر في الأدب العبري لفترة العشرينيات والثلاثينيات كما يشير الناقد الاوربي جيرشون شاكيد ، (25) ينزع للاندماج والذي ينظر لليهود كما لو كانت أصولهم في الشرق ، إلا أن قلوبهم في الغرب . وإسناد الأدوار لممثلات غير محترفات وبخاصة زوجة مخرج فيلم ، إويد الجوال، وهي ، دفورا هالاشيمي، و ، ديدى راماتي ، في ، متمردون ضد الضوء ، و ، دينا دورون ، في ، فتاة سيناء، تعبر عن رومانسية غريبة تفرق الشرق ، بالأنوثة ، ، حيث يبدو الشرق أمام الغرب عاجزا وصامتا .. وغنيمة سهلة أمام الاوربي رغم مقاومة مكانه الذين يعيشون على الفطرة . والولع التقليدي للرجل الغربي في فتشيه بالمرأة العربية كما نجده عند فلوبير في رواية ، سالامبو، ينعكس على السينما الصهيونية، حيث تبدو صامتا ومن نظراتها المتكسرة هي دعوة لإنقاذها على يد الذكر الغربي ، فالمرأة العربية في ، صابرا، تلعب دورا صغيرا صامتا و ، نعيمة ، في ، ثوار ضد الضوء ، لا تنطق إلا بضع كلمات تعبيرا عن حزنها، وفي ، فتاة سيناء ، فإن الأم النبيلة التي تخفي طيارا إسرائيليا (كان قد عالج جروحها) من الجنود المصريين يهمل دورها في السرد الفيلمي (والعنوان العبري للفيلم Sinaia مأخوذ عن اسم عبري أطلق على طفلة بدوية أنقذها طيار إسرائيلي أثناء حرب 1956) وهي القصة التي استوحاها الفيلم حيث تصبح البدوية محل جدل ونقاش أخلاقي بين الطيار الاسرائيلي وجندي من المشاه . فالأول يصر على أن تركب معهم الأم وطفليها الهليوكبتر رغم ضيق المكان، بينما يرى الثاني أن الجندي أحق بالإنقاذ منهما.. وخاصة وأن الفيلم يذكرنا بذكرياته الأليمة مع العرب (وفاة أخته ودفن واحد من أعز أصدقائه في الحرب) ، ومع ذلك يفتتح في النهاية بالدافع الأخلاقي للطيار، بل وينقذ ابنتها من تهديد جندي مصري لها وكان يعذبها لعدم إمداده بمعلومات عن الطيار الاسرائيلي. وعندما تتحطم الطائرة

(25) Gershon Skaked, No other place p. 72.

بركابها لاتنجو سوى الطفلة، وتصوير البدوية الأم وهي تعبر بالإشارة عن عاطفة الأمومة الفطرية تعكس بوضوح المفارقة بينها وبين حرارة وتدفق التعبير عند الاسرائيلي (واللقطات القريبة تبرز اسمها في طبع مزدوج على عينيها) لكن كجزء مكمل لمنظر الصحراء والطبيعة من حولها الشرق الاوسط ينظر إليه كأرض تنتظر من يحرقها أوكتمنع عذراء تتمنى خجلا من يفض بكارتها. وشيوع الصورة الرومانسية لشخصية العرب ، الايجابي ، جنبا إلى جنب بصورة العربي السلبي لايجب أن ينظر إليها في اطار التراث الاستشراقي فقط، بل داخل السياق اليهودي الاوربي بصفة خاصة باعتباره مرحلة أولى لتصوير العرب كمجرد ، أغيار جدد ، . والنتائج المترتبة على زيادة انتشار صورة النبيل المتوحش ليست سوى محاولة من اليهودية - الصهيونية لخلق هوية يهودية جديدة. ذلك أن محاولة نفى الفكرة السائدة عن ، الشتات ، والتي بدأت مع حركة التنوير اليهودية (الها سكالا) والعودة إلى وطن شرق اوسطى أكدت إلى حد ما على ، بدائية العرب ، وكنقيض مرغوب فيه كما يسميه البولنديون من دعاة العداة للسامية بـ Zid (اليهود) ومن هذا المنظور كان ينظر إلى العرب بمثابة إحياء وبعث incarnation لـ ، يهود ما قبل النفي ، ، لم يفسده نفى الشتات ، وعلى هذا فهو يهودي أصيل . وباعتبار العرب حفظة لكل ما هو قديم وتجذروهم في أرض التوراة على نقیض جيتو اليهود والشتات فهو مدعاة للحق على إثبات ذواتهم كالعرب تماما كهدف مطلوب محاكاته من شباب الصهيونية في فلسطين ، وكنوع من إعادة توحيد التاريخ العبري القديم^(٢٦) . هذا البحث الرومانسي عن الجذور في الأنساب القديمة بين العرب واليهود نجد صدهاء في كتاباتهم.. خاصة في العشرينيات والثلاثينيات، مع التأكيد بأن بعض السكان العرب ، ماهم إلا يهود أصلا اعتنقوا الإسلام أو المسيحية بعد هدم المعبد، وهي الدعوى التي تجد أساسا لها من خلال الأبحاث التاريخية ، بعد أن عثر الكولونيل ،كوندر ، من مركز الأبحاث الفلسطينية على - وكمثال- بقايا عبرية وأرمينية في لغة الفلاحين وأن ربع اسماء القرى العربية مازالت تحتفظ بأسمائها العبرية النوراتية^(٢٧) . في حين نجد مؤلفين من القرن التاسع عشر مثل ، جورج إليوت ، على حد تعبير ،ادوارد سعيد ، يقول ، ان محنة اليهود في خلق خطاب عالمي في هذا القرن ليس سوى دعوة لخلق وطن لهم ،^(٢٨) . والصهيونية تستخدم تجذر العرب في فلسطين بحثا عن أصل ومكان معترف به

(26) See " A.N.pola" : The origins of palestinian Arabs," Molad (November 1967) p.298.

(27) Elon : The Israelis, p. 168.

(٢٨) ادوارد سعيد : القضية الفلسطينية ، ص ٦٢ .

قانونا . وكما يقول « أموس ايلون » فى كتابه « الاسرائيليون » ، إن آباءنا المؤسسين يتوقعون ان يرحب العرب بعودة اليهود لأسباب ثقافية واقتصادية فإن ترحيبهم يزداد بنا لو أدركوا مدى القرابة التاريخية بيننا وبينهم (٢٩) . هذه الفكرة العاطفية حول العلاقة التى تربط بين العرب واليهود أضفت على الفيلم المزيد من حنين النزعة البدائية ، نظرا لمغزاها التوراتى وكشاهد على مدى التناقض ازاء العرب. هذه النزعة الشيذوفرانية للصهيونية والتى ترى العرب كأعداء، وفى نفس الوقت نموذج لإحياء وبعث السامية سادت افلام القومية - الانسانية فى شكل انفصام ثنوى .. فهم النموذج الأصلى للشرقى الطيب الذى يناصر اسرائيل (المطيع - المضيف والذى تعود بدائيته الى العهد التوراتى) وهم نموذج « للشرق الشرير، الذى يناهض اسرائيل (والذى يتصف باللاعقلانية والفساد والتعطش للدم) . وكمثال فإن حب « دان » للبساطة العربية مجرد ترف يقوم على منطق قوة الغرب والصناعة المتقدمة كما فى بناء مصنع فى الصحراء نقيض « تأخر » القرية العربية وفى إدراكهم بماسيعود عليهم من فوائد من بروميثيوس(*) ... اسرائيل. هذا الحضور الصهيونى يعنى غياب العرب. والطبع المزج لمثل هذا السرد التوراتى على الشخصيات العربية واعادة توحيد الصهيونى مع الآثار القديمة التى يجسدها «الأهالى» تؤكد فكرة تجذر اليهود فى « أرض الآباء » .. ومن ثم فإن الحضور الإيجابى للعرب يصبح غيابا وتجاهلا وفى مرتبة أدنى فى الضمير الجماعى لليهود، وحتى على مستوى الرواى ينقصهم الاستقلالية والقدرة للتعبير عن الذات. ليس لهم من تاريخ سوى مايتفق مع تاريخ وشعور صناع هذه الصورة من المخرجين . إنهم على حد تعبير الشاعر الفرنسى « لامارتين » فى كتابه « رحلة إلى الشرق » حيث يشبهه كفصل كبير فى حياته الداخلية، وبالمثل فإن رحلة مخرج فى دنيا العرب بمثابة فصل كبير فى أرشيف ذاكرتهم الجماعية. وفى فيلم « حبيبى ميكائيل ١٩٧٤ » الذى أخرجه « دان ولمان » وينتمى للأفلام الشخصية لفترة السبعينيات يتحرر من هذه النزعة الجماعية .. ليظل العرب مجرد أشياء .. كما فى الشعر الرومانسى - مجرد شطحة فردية، ويقدم لنا فيلم « متمردون ضد الضوء » تداخل نصى يجمع بين العرب والاستشهاد التوراتى حيث تقول « سوزان » بأنها لم تكن تعرف بوجود مثل هذا المكان إلا فى الانجيل، وهو ما يستحضر أمامنا نسق المعرفة الغربى عن الشرق « فهوليس سوى طوبوغرافيا ومرجع وركام من الصفات لاتستمد أصولها إلا من الاستشهادات الدينية أو مجرد شذرة فى

(29) Elon : The Israelis p, 168.

(*) من بروميثيوس سارق النار من السماء ومعلم البشر استعمالها كما تقول الاسطورة . (المترجم) -

نص (٣٠). وطبوغرافيا المكان لا يصبح مكانا واقعيا من خلال رحلتها إلى اسرائيل فقط، بل وعبر رحلتها الايدولوجية الأخلاقية حيث يصبح الشرق بعدها مكانا معاشا له قوانين وشفراته، لكن.. ليس قانون الضمير التاريخي للعرب، بل ضمن شبكة ايدولوجية اليهودي - الاسرائيلي . بمعنى آخر فإن مايشير به ، تجذر الأهالي ، من بعض الحنين في الفيلم إلا أنه يقتلع العرب من بيئتهم الثقافية والاجتماعية، يقدمهم ، قعر ، بلا تاريخ .. تماما كطبوغرافية المكان الذي يعيشون فيه . هذا التناقض في تجذر العرب وعدم تجذرهم في الأرض في خطاب أفلام الصهيونية - الانسانية يبدو أكثر في تكرار الصور الشهوانية fetishized image لمناظر الخيام والجمال وفي النزوع لتقديم البدو ، كمعرب ايجابيين ، وهي النزعة التي تمتد إلى موضوعات أخرى دون التطرق إلى الصراع الاسرائيلي - العربي ، ففي فيلم «انا احب مايك» تبدو القبيلة البدوية والجمال بمثابة « بهارات » لتستثير العلاقة العاطفية بين العرب وسكان « الكيبوتز» من خلال تجاوبهم مع الطبيعة .. بعكس البرجوازية الاسرائيلية الصاعدة التي تعود في النهاية إلى اصولها الأساسية . صحيح ان القبائل العربية لها تاريخها .. إلا أنهم ليسوا كغيرهم من العرب، لأنهم قبائل رحل .. ومن ثم لا يمثلون خطرا على مزاعم اسرائيل حول الأرض. والمبالغة الزائدة في عشق الصهيوني لشخصية الراعي العربي البسيط «اوديد الجوال» ، وزوجة البطل ، تجمع أكثر من دافع أولا: بإظهارهم في صورة رعوية كما في الشعر الرومانسي وكأمر مفروغ منه لا علاقة لهم بالسياسة. وثانيا: انه يشير ضمنا إلى أنهم اقتصاديا أقرب لمرحلة البدائية . وثالثا: كتجسيد لنوع معين من العلاقة بالأرض، فهو لا يشبه البدوي الرحالة، فقطيعه أمامه يرعى في أي أرض، وهو ما يشير ضمنا إلى أنه أقل ارتباطا بأرض معينة، والشخصيات البدوية (حتى شيخ القبيلة التقليدي) توجز وتلخص طبيعة المفارقة في طبيعة الصهيونية إزاء الشرق .. فهي من ناحية ترغب في عودة يهود أوروبا إلى أصولهم الشرقية فرارا من الاضطهاد الاوربي ، ومن ناحية أخرى تعكس وجهة النظر الاستعمارية إزاء العالم الثالث وشعوبها حيث تصبح بالتبعية دعوى القبائل ملكية الأرض بالتبعية بلا معنى .. ومن ثم بلا شرعية قومية أو ثقافية .

(٣٠) سعيد : الاستشراق ، ص ١٧٧ .

[أفلام البطولة القومية بعد حرب ٦٧]

كان لانتصار إسرائيل على الدول العربية في يونيو ٦٧ نتائج حاسمة ، ليس فقط على النفسية الجماعية للعالم العربي ولكن على إسرائيل أيضا . فقد صاحب الانتصار العسكري جو من الغطرسة القومية وشعور بأن القوة العسكرية قد يكون فيها الحل للمشاكل السياسية ، ومع النجاح المؤقت في قمع المقاومة الفلسطينية زادت حدة الكراهية للعرب عامة والفلسطينيين خاصة . احتشدت قوى اليمين ممثلة في حزب العمل الحاكم بعد أن انعدمت الخلافات بين المعارضة اليمينية ممثلة في حزب جاحال (الليكود) ضد الفلسطينيين ، وهو التحول الذي رافقه تقلص وانحياز قوى اليسار الهامشي^(٣١) . كما شهدت إسرائيل بعد الحرب رخاءاً اقتصادياً عبر استثمارات رؤوس الأموال والمساعدات من الولايات المتحدة (بعد تدهور العلاقات الفرنسية - الاسرائيلية والتي كانت أكثر دول الغرب دعماً لها) مع توافر قوى العمل الرخيصة في الأراضي المحتلة ، مما زاد من ارتفاع مستوى المعيشة ، وهو المستوى الذي استفادت منها لطبقتان المتوسطة والعليا أكثر من غيرها ، حيث تفشت قيم الرأسمالية الاستهلاكية كل الطبقات .

وسط هذا المناخ السياسي والاقتصادي بدأ التوجه الاسرائيلي نحو أمريكا واضحا في أسلوب الاعلانات وتصميم المحلات والزيادة في استيراد منتجات الثقافة الأمريكية ، وفي عروض المسرح التجاري على طريقة برودواي ، على حساب التوجه السابق نحو الثقافة الأوروبية ممثلة في الاتحاد السوفيتي وبولنده ومانيا وفرنسا . كما زودت حرب ٦٧ السينما بالعديد من الموضوعات مثل فيلم ٦٠ ساعة إلى السويس ، -٦٧- للمخرج كوبي يايجر Koby Jaeger ، والهدف تيران ، -٦٨- اخراج رفائيل نوسباوم Neussbaum و ، خمسة أيام في سيناء ، -٦٩- للمخرج ، ماورشيو لوسيدى ، والتي شاركت مع الأفلام الإخبارية والتسجيلية في الاحتفال بالنصر والجيش الاسرائيلي ، وكانت تعبيرا سينمائيا عن الإحساس الشعبي الذي تمثل في المصفاة والاعلانات التي تمجد قوات الدفاع الاسرائيلية . لقد أثارت حرب ٦٧ والجيش الاسرائيلي المخيلة الشعبية والعالم الغربي مما دفع كبار المنتجين الاجانب والاسرائيليين لمحاولة إعادة تصوير هذه الحرب الرائعة ، على الشاشة . وهي الشعبية والرواج اللتان أدتا بالاستعانة ببعض اللقطات التسجيلية التي قدمها الجيش مع بعض المواد التليفزيونية التي صورتها بعض الدول العربية اثناء الحرب في فيلم ، ٦٠ ساعة إلى السويس ، "60 Hours to Suez" والذي شاركت سويسرا في إنتاجه ، وبيع مقدما

(31) See " shlomo Swirski, Campus, Society and State.

إلى استراليا والدول الناطقة بالألمانية^(٣٢)، وكذلك فيلم «خمسة أيام في سيناء» الذي أخرجه واحد من مخرجي أفلام الويسترن الإيطالي هو «مارشيو لوسيدى» بالاشتراك مع إيطاليا، فى حين انتجت إحدى شركات السينما فى سويسرا فيلم «الهدف تيران» "Target Tiran"، كما ارتبطت بعض عروض هذه الأفلام بنشوة النصر حيث خصصت أرباح العروض الأولى لفيلمى «الهروب الكبير» و«٦٠ ساعة إلى السويس» لصالح الجيش الاسرائيلى، وحتى أفلام البطولة القومية التى لم تركز على حرب ٦٧ ارتبطت بها عبر قصص البطولة المستوحاة منها مروجرة روح القتال التى ارتبطت بأفلام الحرب بصورة مباشرة. ومع أن فيلم مثل «الهروب الكبير» اخراج مناحم جولان، والذي رشح لأوسكار احسن فيلم اجنبى - لايعتمد على قصة حقيقية - فإنه لا يكتفى بتصوير بطولات الجيش الاسرائيلى فقط، بل يشير إلى حالة الفرع الجماعية لما أشيع من قصص شهود عيان حول تعذيب الجنود الاسرائيليين فى السجون السورية أثناء الحرب (حين يتعرض فيلم «موت يهودى» - ٧١- لحالات التعذيب حتى الموت التى قام بها العرب)، ورغم أن فيلم «الهروب الكبير» يوضح فى عناوينه الداخلية، ان أحداث وشخصيات الفيلم من نسج الخيال إلا أن موضوعه الذى يدور حول عملية إنقاذ ناجحة لسجناء حرب اسرائيليين من سجن «الرهيب» فإن اسم السجن يذكرنا على الفور بسجن «الموزير» السوري. هذا الخيال السينمائى سرعان مايتحول على يد مناحم جولان إلى واقع تاريخى من خلال عملية «عنتيبى» التى قدمها فى فيلمه التالى «عملية الصاعقة» - ٧٦- Operation Thunderbolt أو «عملية جوناثان» الذى يظهر شجاعة القوات الخاصة فى إنقاذ الرهائن فى حادث اختطاف الطائرة التى نفذت مع منتصف وأواخر السبعينيات ودلالاتها التاريخية بالنسبة لتطور السينما الاسرائيلية، فرغم أنه انتج فى سياق سياسى مختلف إلا أنه يتحدث بنفس لغة الأفلام القومية لفترة مابعد حرب ٦٧. وفى حين تركت حرب ٧٣ آثارها النفسية على الجميع وحررتهم من وهم نشوة نصر مابعد ٦٧ فقد خلقت عملية «عنتيبى» شعورا مشابها لما حدث عام ٦٧ وسرعان ماتحولت إلى اسطورة عسكرية، وقد أطلقت اسرائيل على حرب ٦٧ «حرب الأيام الستة» لتؤكد على سرعة تحقيق النصر فى زمن قصير. فى حين أسمت عملية «عنتيبى» «عملية جوناثان» على اسم قائد العملية «جوناثان نتايناهو» الذى قتل خلالها، وقد لعب دور البطولة فى كلا الفيلميين الممثل الاسرائيلى «ياهو رام جوان» Yehoram Goan. وحتى أفلام الأطفال لم تخل من الاحتفاء بمثل هذه العمليات مستحضرة عظمة حرب ١٩٦٧.. كما فى فيلم «الكلبة أزيث فى

(٣٢) «هل يبدأ تصوير فيلم... هل تحترق تل ابيب؟» - دافار فى ١٧ اغسطس ١٩٦٧.

فرقة لمظلات ، Azit of the Paratroopers " -٧٢- اخراج «بوازديفيدسون» والمأخوذ عن قصة من قصص الأطفال كتبها القائد الأسبق «موردخاي جور» والتي يضيف إليها الفيلم شجاعة «كلبة» ساعدت الجيش الاسرائيلي ضد الإرهابيين العرب ! وفي حين يتناول فيلم «انه يمشى بين الحقول» حرب ٤٨ فإن الفيلم يقدم شخصية جندي معاصر لحرب ٦٧ يروي قصة بطولة جيل والده المزعومة ، وهي اضافة لاتوجد في النص المسرحي الذي كتبه «موش شامير» عام ٤٨ والذي اعتمد عليه الفيلم ، اضافة باعثها الأول حرب ٦٧ . وفيلم «مدينة مؤمنة» -٥٢- Faithful city اخراج يوسف «ليتش» Joseph Leits الذي يتناول قصة حصار حضانة أطفال في القدس عام ٤٨ ومحاولة الجيش الاسرائيلي الناشئ حماية المواطنين اليهود ، يضيف مشاهد جديدة تصور الاحتفال بالقدس المحررة بعد تحقيق الحلم الصهيوني تجسيدا لتحقيقه والذي لم يكن من الممكن تحقيقه قبل حرب ٦٧ . وبعض الأفلام الأخرى التي تتناول التوترات الطبقية والعرقية مثل «عزيزي مارجو» (*) My Margo -٦٧- صورت أجزاء منه في القدس القديمة كنوع من المباهاة القومية بسيطرة اسرائيل الكاملة على مدينة السلام . ومع ان موضوع فيلمي «كل وغد ملك» Every Bastard a king -٦٨- إخراج يوري زوهار Uri Zohar و «حصار» - Siege - ٦٩- لـ جليبرت توفاني ، يتناولان فترة ٦٧ وما بعدها ، فانهما يتناولان الحرب ونتائجها كمجرد خلفية لدراما نفسية . وقد انعكست «أمركة» الثقافة الاسرائيلية على أفلام البطولة القومية في سعيها الاعتماد على الأسلوب الملحمي وإلى أبطال اكبر من الحياة كما في أفلام هوليوود الحربية ، وهي النظرة التي يمكن تبريرها بأنها المعادل السينمائي لشعورها كدولة صغيرة محاصرة بالتححرر والتوسع المكاني ، وهي حقيقة على درجة كبيرة من الأهمية تكمن في اللاوعي الجمعي لإسرائيل تمنحها الشعور بالتححرر من رعب هذا الحصار . وقد تميزت افلام البطولة القومية في فترة ما بعد ٦٧ بميزانيات مرتفعة نسبيا نظرا للرخاء الاقتصادي ، الأمر الذي أتاح لها اتخاذ «وجهة نظر» أكثر ملائمة وتكلفة بدلا من التقشف والإهمال على مستوى الشكل والمضمون للأفلام السابقة التي كانت تمثل مرحلة تكوين الدولة ، وهكذا صور غالبية هذه الأفلام بالألوان (كان نوري حبيب «أول من قدم فيلما بالألوان عام ٥٢» ، «بلا وطن» صور بالألوان وصارت القاعدة هي التصوير بالألوان بعد فيلم «عملية القاهرة» -٦٥- بل وصور فيلم «خمسة أيام في سيناء» بالألوان والسينما سكوب ! كانت أفلام ما قبل ٦٧ تتسم بالتواضع .. بينما ديكور في مستوطنات متواضعة أو التصوير الخارجي

(*) عرض في امريكا تحت اسم «غرام في القدس» فارايتي في ٧ مايو ١٩٦٩ (المترجم) .

في أماكن قاحلة (أعمدة النار - كانوا عشرة - متمردون ضد الضوء) وبلا استعراض للكاميرا مع الإيقاع البطيء . كما كانت تصور المعارك الدائرة بين إسرائيل والعرب بأبسط الأكسسوارات .. كالمسدسات والبنادق مثل (كانوا عشرة - متمردون ضد الضوء) وأحيانا تستخدم بضع دبابات مستهلكة (القتل ٢٤ لايجيب - أعمدة النار) أو طائرات قديمة (فتاة سيناء) ، والشخصيات المحورية فيها ينقصها الحد الأدنى من الأكسسوارات .. فضلا عن اعتمادها على عدد محدود من الممثلين (أعمدة النار - كانوا عشرة - متمردون ضد الضوء - فتاة سيناء) . أما أفلام مابعد ٦٧ فقد أولت أهمية على ضخامة الانتاج واستخدام إيقاع المونتاج السريع ، وفي الأفلام المقلدة للانتاج الهوليوودي مثل « ٦٠ ساعة إلى السويس » - « خمسة أيام في سيناء » و « الهدف تيران » ، (الأخير كتب السيناريو جاك جاكوب) نجدها تستعين بأعداد كبيرة من الكومبارس والمزيد من المؤثرات الخاصة والحيل الفنية في تصوير المشاهد الحربية لفتا للانتباه إلى تكلفة وضخامة الإخراج ، وفيلم « الهروب الكبير » يتميز بالتفاصيل العسكرية الدقيقة التي تحققت بفضل مساعدة الجيش الذي أعار مخرجها بعض مخلفات الجيش السوري ! وكل الأفلام الحربية استعانت - ولو جزئيا - بالجيش في إمدادها بالمعدات الحربية ، وبعض المشاهد الحربية في فيلم « ٦٠ ساعة إلى السويس » تم إعادة تصويرها خصيصا للفيلم بمساعدة سلاحى المشاة والمدركات . ومع هذا فقد واصلت أفلام أخرى من هذه النوعية في الاعتماد على التصوير الخارجى لقلة الميزانية ، ففي حين صورت هوليوود مشاهد المعركة البحرية في فيلم « مدافع نافارون » ، في حوض سباحة شيد خصيصا في الاستوديو ، نجد أن فيلم « الهدف تيران » يصور مشاهدته الخارجية في البحر الأحمر . وقد اعتمدت أفلام هذه الفترة على أسماء نجوم لها شهرتها النسبية مثل « بيتر براون » ، في « الهدف تيران » ، أو « ريك جايسون » و « بيتر براون » ، في « الهروب الكبير » ، أو نجوم إسرائيليين مثل يهورام جاعون Yehoram Gaon في « خمسة أيام في سيناء » و « ٦٠ ساعة إلى السويس » و « الهروب الكبير » . كما مثل دورا مشابها في فيلم « عملية الصاعقة » وفيلم « كل وغد ملك » ، أو « عساف ديان » ، في « انه يمشى بين الحقول » و « خمسة أيام في سيناء » ، والذي جذب اسمه « ديان » كابن لوزير الدفاع موسى ديان أحمد المنتجين الإيطاليين وخاصة في فيلم « خمسة أيام في سيناء » (أملا في مساندة الجيش له) . وهي الآمال التي أدت به إلى كوارث مالية اثناء التصوير لم ينقذه منها سوى « متاحم جولان » ، الذي استدعى لمساعدته مجانا^(٢٣) ! وقد واصل جولان في أعماله الأخيرة في هوليوود من خلال شركة « كانون » اهتماماته بموضوع البطل القومي .. لكن بعد أن نقل أفلام البطولات الخارقة إلى أمريكا الشمالية

(٢٣) إيمانويل بار كادما ، لجنة تحقيق حكومية من أجل ديان ، يدهوت احرونوت ، ٢١ يناير ١٩٦٨ .

كما في فيلمية ، قوة دلتا ، Delt Force (*) و ، كوبرا ، بهدف خلق صورة للبطل الأمريكي ثلاثم عصر ، ريجان ، ، فموضوع فيلمه ، قوة دلتا ، الذي كتبه وانتجه وأخرجه يدور حول إنقاذ وحدة امريكية خاصة لطائرة مختطفة .. كما في فيلم ، عملية الصاعقة ، ليقدم للمتفرج الأمريكي ، عنتيبي ، أخرى .. خاصة بالأمريكيين ! وقد انتقلت كراهية العرب من الأفلام الاسرائيلية وبصورة اكثر مبالغة إلى أفلام هوليوود التي قدمت معالجة نمطية تفوق الأفلام الاسرائيلية والتي كانت تتواءم مع الجو الهستيري المعادي للعرب الذي ساد وسائل الإعلام الأمريكية حينذاك . وقد احتفظت أفلام البطولة القومية لفترة مابعد ٦٧ - وبطرق متعددة - بنفس خط الايدولوجية الصهيونية (في التشويه والإخلال بسياق موقف العرب المعادي لإسرائيل) موظفة شغرات سرديّة وسينمائية وفي رسم الشخصيات مثل ثنائية أبطال اسرائيل الطيبين مقابل العرب ، الأشرار ، ، والتركيز على بطولات الصابرا مع ربط المتفرج بوجهة النظر المؤيدة لها عبر اللقطات المعبرة عن وجهات النظر والموسيقى الملحمية . وهي أفلام تعكس تحولا واضحا إلى اليمين السياسي الذي يتلاءم مع الموقف السياسي السائد . وقد ظل موضوع القلة المؤهلة ضد الكثرة (العرب) يمثل واحدا من أبرز عناصر تمثيل وتصوير المواجهة بين اسرائيل والعرب ، فهي لا تقدم مثلا ضمن سياق نشوة النصر تبريرا لممارسات العنف التي تمارسها اسرائيل المحبة للسلام بقدر ماتقدم تمجيذا لأداء الجيش الاسرائيلي ، وروح السخرية المعادية للعرب فيها تتواءم غالبا مع نغمة اطراء الذات ، كما تتمثل في الميل لوصف العدو العربي ، ليس بالقسوة والوحشية فقط .. بل وعدم الأهلية ، وهي الصورة التي ذاع انتشارها في الثقافة الشعبية من خلال النكات والرسوم والكاريكاتير . واسما هذه الأفلام تمجد بطولات الجيش وتبتعد عن النغمة الليبرالية لأسماء أفلام ماقبل ٦٧ مثل «متمردون ضد الضوء» أسماء تركز وتؤكد على البسالة الحربية مثل ، ٦٠ ساعة إلى السويس ، وهو أقصر زمن لوصول الجيش الاسرائيلي إلى السويس ، أو تضيف ثناء على البطولات العسكرية (الهروب الكبير) حيث نجد السخرية التي تقول ضمنا بعجز العرب عن مواجهة الاسرائيليين - وقد عرض الفيلم بالخارج باسم ، هجوم النسر عند الفجر ، وكل اهتمامه ينحصر في جذب الأنظار لمهمة بطل على طريقة أفلام الحرب ورعاة البقر الأمريكية ، وقد عرض فيلم ، ٦٠ ساعة إلى السويس ، تحت اسم ، هل باريس تحترق؟ ، مستحضرا في الذاكرة النجاح الذي حققه فيلم آخر يحمل نفس الاسم (**). كما يلمح متهمكا على تصريح عبد

(*) انتاج ١٩٨٦ - اخراج مناحيم جولان - بطولة: شوك نوريس - لي مارفن - عساف ديان . (المترجم) .

(**) فيلم امريكي - فرنسي اخراج رينيه كليمنت وتمثيل جان بول بلوموندو - ليزلي كارون - جان بيير كاسل - انتاج

١٩٦٦ ، المترجم .

الناصر بأن جيشه يمكن أن يصل إلى ، تل ابيب ، قبل إطفاء سجنائهم. وكدليل لإنجاز وعده عرضت مصر فيلماً تسجيلياً قصيراً عن احتراق مبنى Zim ، زيم ، قبل الحرب بعامين (٣٤). كما ينزع الفيلم إلى السخرية من الجنود السوريين حيث يقدمهم كسالى وأغبياء وجبناء، لاهم لهم إلا لعب النرد. والقائد السوري الذي يبدو داهية وفي غاية القسوة سرعان ما يكشف جنبه كغيره مع نهاية الفيلم وبانتصار إسرائيل. وعلى نمط أفلام الحرب الأمريكية في الأربعينيات والخمسينيات يلجأ الفيلم إلى الكوميديا كعامل تسرية عبر شخصية ، الصابرا ، الذي يواصل مزاحه بينما يطلق النار على السوريين (وهي اللامبالاة التي ستودي بحتفه) وفي مثل هذه الأفلام التي تضخم الحرب حيث تصبح هي البطل الحقيقي تختفى شخصية العربي المطيع والايجابى ومعها تختفى بالضرورة مثالية تنوير الشرق. في هذه المرحلة فإن بنية السرد لهذه الأفلام يقوم منطقها على استحالة وجود لغة مشتركة .. سوى لغة القوة بين قوى النور وقوى الظلام. وإذا كانت أفلام الثلاثينيات وحتى منتصف الستينيات تؤكد على الإنسانية العالمية للأبطال تجاه الشرق، حيث كانت تقدمهم وهم يعلمون العرب الحروف الأبجدية ويحققون إنجازات تكنولوجية ويظهرون حسن النية للتعايش السلمي، فإن أفلام البطولة العسكرية بعد ٦٧ تؤكد - خاصة عبر زمن السرد - على الولاء والاخوة بين الجنود وعلى تفاصيل العمليات العسكرية. لقد تولى الإسرائيليون في هذه الفترة عن ، السذاجة ، و ، المثالية ، بوجود مؤيدين عرب للصهيونية (رغم أن الخطاب الرسمي يتحدث بمثالية عن فلسطينيين ، معتدلين ، و ، مسئولين) هكذا نجد تغير النغمة إلى خطاب جديد هو ، أن لغة القوة هي اللغة الوحيدة التي يفهمونها ، والتركيز على الحرب يبدو بوضوح في البنية السردية لهذه الأفلام كما في ، ٦٠ ساعة إلى السويس ، والذي يحكى قصص أربعة إسرائيليين يتواجدون في مناطق حربية مختلفة دون أن يعرف أحدهم الآخر .. أى أن الحرب هي العامل المشترك الذي جمع بينهم وأن عنصر السرد هو الذي يوحدهم.

وإبراز التبريرات الصهيونية والأخلاق التعليمية للروايات التعليمية في أفلام ما قبل عام ٦٧ تكاد تتضاءل وتكاد تختفى من أفلام ما بعد عام ١٩٦٧. وشخصية الشاهد الموضوعي لما يحدث - وعادة أمريكية - باتت الآن تلتزم بإسرائيل من بداية الفيلم . وبدلاً من أن يشرح البطل تاريخ بلاده ويبرر موقفها، فإن أفلام هذه الفترة تقدم محارب الصابرا في دوره التاريخي الواضح .. كمهندس في الجيش يحارب دفاعاً عن وطنه. أما حقيقة وطبيعة الصهيونية وإسرائيل في هذه الأفلام فأمر

(34) in " South African jewish Times (Gohanesburg) is Septembre 1967.

مفروع منه! لذا نادرا ما نلتقى بالشخصية العليمة التي تعرض قضيتها كما في أفلام الثلاثينيات وحتى الستينيات . فالجنود في مواجهة العداء العربي يحاربون ببساطة عن ايمان دفاعا عن أنفسهم حتى النصر . والموقف العملي لهذه الأفلام ولأبطالها من الصابرا جعلت من أفلام البطولة القومية نماذج كلاسيكية لأفلام الحرب مع مزيد من التأكيد على ، الحركة ، وعلى بطولات ، اكبر من الحياة ، ، مع الاهتمام بمزيد من السرد الزمني للأعمال الحربية ، كما ان افلام مابعد عام ٦٧ لم تعد تحت متفرجيتها نحو موقف محدد فيما يتعلق بطبيعة الصهيونية واسرائيل ، بل نجد كل الجهد السردى موجه دراميا لمعرفة هل ستفوز قوى الخير .. وهم الاسرائيليون . فهي تفترض بداهة أنهم ، طيبون ، وأن قضيتهم السياسية ليست سوى تقديم مشاهد في البداية تبرز هذا الصراع على افتراض ان المشاهد على معرفة بها، ومن ثم يصبح المتفرج مندمجا في ايدلوجية النص المسيطرة عبر منظور الراوى الاسرائيلي، والذي من خلال يتم تقييم كل شئ . وقد أدت عملية تحويل اسرائيل إلى مجتمع برجوازي تماما إثر حرب ٦٧ إلى غياب القيم الاشتراكية (حدثت من قبل في الخمسينيات بفضل العمالة الرخيصة التي وفرتها الهجرة الجماعية لليهود من البلاد العربية والاسلامية) وقد حدث في بداية الستينيات أن عرضت أفلام مثل ، كانوا عشرة ، و ، ثوار ضد الضوء ، تتعرض لمثاليات الصهيونية الاشتراكية إلا أنها وجدت إعراضا من النقاد والجمهور باعتبارها غير ملائمة تاريخيا على مستوى الموضوع ولأسلوب التمثيل والمكلف ذى النزعة الشرقية . وكان من نتيجة تناؤل الاهتمام الاسرائيلي بالصورة المألوفة وموضوع البطولات القومية الايدلوجية - والتي كانت موجهة أكثر للجمهور الأجنبي - أن مهدت الطريق لظهور أجناس فيلمية أخرى مثل الكوميديا الاجتماعية . ومع أن أفلام بداية ومنتصف الستينيات الكوميديا لجأت إلى فن مختلف من الشفرات للتمثيل تختلف عن شفرات الطلائع الصهيونية ، إلا أنها حرصت على نفس المعتقدات التي كانت تقدمها افلام البطولات القومية . وكمثال فإن فيلم ، أحب مايك ، اخراج بيتر فرای يؤكد على الصراع الايدلوجي بين قيم البرجوازية الصهيونية في المدينة ومثاليات الاشتراكية الصهيونية في الكيبوتز مكرسا نهاية الفيلم لصالح الأخيرة . أما فيلم ، صلاح شاباتي ، - ٦٤ - اخراج ، افرام كيشون ، عرض في الخارج باسم ، صلاح ، فهو تمجيد لاندماج اليهودي العربي ، البدائي ، في المجتمع الاسرائيلي . وهنا نجد أيضا ان النزعة الأبوية الاستشراقية لأفلام البطولات القومية تجاه اليهود الشرقيين وليس العرب . وافتقار الصهيونية لنزعة الرثاء في الثقافة الاسرائيلية تبدو بوضوح في السينما، ومن ثم كان ظهور جنس آخر .. هو الكوميديا ، كما تحولت أفلام البطولات القومية بعد

٦٧ من نزعة الروح المثالية الى اتجاه آخر.. إلى الأفلام العسكرية فقط. وفي حين كانت أفلام البطولات القومية الأولى تقدم مثاليات أبطالها الصهاينة على مستوى الحوار وعبر حوار الطليعة وفي أماكن تصوير غالبا ماتكون التجمعات فيها متواضعة ، فإن أفلام مابعد عام ٦٧ صارت تجسد طبوغرافيا المدينة ومستوى الحياة المرتفع نسبيا لشخصياتها الرئيسية والذين استغنوا عن «بركات» الجيل القديم، وكذلك صور للوحدة والتضامن من المعركة (الهدف تيران - ٦٠ ساعة إلى السويس)، والالتزام الكامل من الضابط نحو جنوده (الهروب الكبير) أو الحماس للخدمة في الجيش مقابل الاستشهاد السطحي في « خمسة أيام في سيناء » اخراج «عساف ديان» الذي يهجر حياة المدينة الفاسدة بمجرد استدعائه للجيش (كما فعل عساف ديان في خمسة ايام في سيناء) وهي النزعة العاطفية المسموح بها في الفيلم .. عاطفة الحرب. والفيلم بهذا المعنى يروج للنزعة العاطفية في ثقافة الصابرا والتي نجدها في كثير من الأغاني التي تتغنى بالوحدة والتضامن والتضحية .. زمن الحرب بصفة خاصة. هذه الصفات الاسطورية التي تعزى إلى « الصابرا» حافظت عليها أفلام البطولات القومية بعد ٦٧ ، لكن مع تركيز أكبر على الصفة « السلبية » للصلاية والتي تفسر فيها على أنها ثمرة واقع قاس في منطقة عداء وتعصب مستحكم ، ومن ثم فهي ايجابية ضمن سياق الحرب دفاعا عن النفس، وفي حين كانت أفلام ماقبل ٦٧ توزع بتساو زمن السرد وبين المقاتل الاسرائيلي والعالم المثالي كما في « التل ٢٤ لا يجيب » و « أعمدة النار » و « كانوا عشرة » و « ثوار ضد الضوء » و « فتاة سيناء » Sinaia فإننا نرى مقاتلي « الصابرا » في أفلام مابعد ٦٧ ضمن سياق الحرب على مستوى عال من الشجاعة والروح المعنوية ، دونما اهتمام يذكر بالتأمل والتفكير، بل رجال فعل لا كلام، ونموذج لأبطال الملاحم القديمة. وتطور رسم شخصيات الابطال في أفلام ماقبل ومابعد ٦٧ يتطابق مع الصور النمطية لجيل الآباء والأبناء كما عبر عنها «أموس ألون» في تصويره لكلا الجيلين في « الاسرائيليون » حيث يختزل صورة « الصابرا » في صورة محارب شجاع ، وكمثالي يكرس حياته من أجل رفاقه . فالإجماع الوطني هنا معبر عنه على نطاق عالم مصغر على مستوى رسم الشخصية من خلال سلوك الأبطال وليس مجرد الحوار الأجوف . ومن منطلق استمرار الوضع الحالي للصراع فإن هذه الأفلام مقارنة بالأفلام الروائية منذ الثلاثينيات وحتى بداية الستينيات نادرا ماتشير إلى أصل هذه الحروب ، ذلك أن رسالتها الصهيونية تتركز على الجوانب الحربية ، لا على المحصلة الدرامية في من يكسب ومن يخسر (لأن جذور شفراتها تؤدي إلى النصر) ، كل اهتمامها بنصيب على مدى الخسارة أو حجم النصر في الجانب الاسرائيلي . (وكما

فى الكثير من أفلام ما قبل ٦٧ فإن العرب يموتون جماعيا وبلا رحمة فى حين أن فقدان قلة من الاسرائيليين يصحبه الحزن الشديد) . وكمثال من فيلم « الهروب الكبير » فإن السؤال الرئيسى لا يرتبط باهتمامات قديمة (الصابرا الاسرائيلى نقيض تجربة يهود الشتات وتنوير الشرق) ، بل بمدى نجاح العملية .. فالنجاح أو الفشل العسكرى هو محور الاهتمام الوحيد الذى يجب ماعداه من قضايا ايدولوجية كانت تمثل أهمية كبيرة فى أفلام الريادة والمرحلة الأولى لأفلام البطولة القومية . فإنقاذ رفاق فى سجن العدو (قبل سنوات من فيلم « رامبو ») يظهر تضامن ووحدة الجنود وبيان الاستعداد لأن يضحي بحياته من أجل إنقاذ رفيقه ، وهو ما يتمثل فى شخصية الضابط الذى يلعب دوره النجم « يهوران جاعون » ، وعنق وصلابة « الصابرا » موجه لعدو سادى وقاسى ، فى حين لا تبدو رفته إلا مع جماعته الصغيرة من الأصدقاء حيث يمثلون العالم المصغر للوطن ، ورغم الاحتفال بالنصر فإن الحزن يعم الجميع لفقد الأصدقاء فى المعركة ، وهو شعور يأخذ بعدا اسطوريا على المستوى القومى . وعلى نقيض التضامن الاسرائيلى نجد الجفوة بين الضباط العرب وجنودهم ، وعدم اكتراثهم بالخسائر فى الأرواح .. حتى من بينهم . وقد واصلت أفلام ما بعد عام ٦٧ - بل وزادت فى التصوير التقليدى لوحشية الاستبداد العربى بإظهارها الشخصيات فى لقطات قريبة وهى تضحك فى سادية إزاء معاناة وتعذيب الاسرائيليين . وقائد السجن السورى (شمويل أومنى ، Shmuel) فى « الكلبة أزيث فى قوات المظلات » تستدعى قلق اللاوعى الجماعى فيما قد يحدث لو انتصر العرب . وفى أفلام ما بعد عام ٦٧ نرى مواقف كابوسية خاطفة لنصر عربى متخيل يستحضر معه الخوف الكامن ، وهو الكابوس الذى سرعان ما ينتهى بفرض سيادة اسرائيل . ورغم أن أفلام ما بعد سنة ٦٧ مثل « الهروب الكبير » لا تدور حول أية مهمة انسانية مزعومة لاسرائيل ازاء الشرق ، إلا أنها لا تبدي قسوة ازاء الشخصيات العربية الذين سبق أن عذبوا أصدقاء الاسرائيليين . وبهذا المعنى فإن نقيض بنيتها ذات النزعة الإنسانية تشكل جزءا من تمثيل الاسرائيلى حيث تضعه من خلال هذا التناقض فى موقف التفوق الأخلاقى . فى فيلم « ٦٠ ساعة إلى السويس » كمثال نجد أبا مكلوما يفقد ابنه فى الحرب وهو يقدم الماء لجندى مصرى . والنزعة الإنسانية فى هذه الأفلام تبدو مادية وجسمانية خاصة وان الاتصال بين العرب - والاسرائيليين صار « جسديا » عبر الحرب ، وليس على النطاق الثقافى والايولوجى كما فى الأفلام الأولى . من ناحية أخرى فإن الاستبداد العربى فيما بين العرب أنفسهم ازاء السجناء الاسرائيليين (الهروب الكبير) أومع اسرائيل كمحتل - وهو قلق كامن فى هذه الأفلام - يبدو فيها وكأنه احتكار شرقى ،

وكان المخرجين الاسرائيليين سواء من نجا أو تعرض اجداده للاستبداد والطغيان الاوربي ممثلا في الفاشية والنازية ينفي الاضطهاد الغربى ويعزو كل هذه السلبيات إلى الشرق، وهى البنية المتخيلة التى يحاول الغرب أن ينفىها عن نفسه، وهكذا تواجه بـ «التفوق الموقى المرن» الذى تحدث عنه «ادوارد سعيد» فى الحاجة لصياغة وتشكيل فضايا بطريقة تحفظ لها صورة تملق الذات.

وبعض أفلام البطولات الوطنية سواء قبل أو بعد ١٩٦٧ تنطق الانجليزية (التل ٢٤ لايجيب - عمود النار - ثوار ضد الضوء - خمسة أيام فى سيناء) ، ليس لأن بعضها انتاج مشترك أو انها وجدت وعيا أجنيا، أوحى أملا فى التوزيع فقط، بل لأن مخرجيها نادرا ما يتحدثون العبرية. وفى فيلم «خمس أيام فى سيناء» وهو انتاج مشترك كان الاسرائيليون يتحدثون الانجليزية فى حين ان الشخصيات العربية تتحدث اللغة العربية حتى تبدو الانجليزية كالعبرية - هذا الاستخدام الانجلو سكسونى يذكرنا بوحشية هوليود التى جعلت اللغة الانجليزية «تمثل» و«تنوب» عن مجموعة من اللغات القومية^(٢٥)، هذه الثنائية المصطنعة التى تجعل الاسرائيليين يتحدثون الانجليزية والعرب العربية تؤكد ودعم تماهى اسرائيل مع الغرب، خاصة الولايات المتحدة^(٢٦).

وهناك أفلام أخرى مثل : «كانوا عشرة - فتاة سيناء - الهدف تيران - الهروب الكبير» تنطق بالعبرية حفاظ على «الواقعية» اللغوية، فى حين أن الاسرائيليين يتحدثون بالعبرية والعرب بالعربية والأمريكيين بالانجليزية. وفى فيلم «كانوا عشرة» تحدث مواجهة لغوية بين طلائع اليهود الروس الناطقين بالعبرية وشيخ عربى يتلمس طريقه للحوار وسرعان ما يجدون اللغة الفرنسية هى اللغة المشتركة بينهما، ومع تطور أحداث الفيلم سرعان يتحدثون العربية، فى إشارة رمزية على انفتاح ومرونة جيل الطلائع. وقد درس الممثل «يوسف شيلوها Shiloha» اللهجة السورية ليؤدى دور الشخصية السورية فى «الهروب الكبير» وصور فيلمي «الهروب الكبير» و«الهدف تيران» ناطقين بالانجليزية للتوزيع فى الولايات المتحدة مما قلل من الفروق اللغوية اعتمادا على تراث هوليود على اللهجة الانجليزية، خاصة فى نطق الشخصيات العربية لها. وقد عانت هذه الأفلام فى

(٢٥) حول موضوع علاقة السلطة باللغة انظر : ايلاشوهات وروبرت ستام «السينما بعد بابل : اللغة - الاختلاف - السلطة» مجلة «سكرين» ٢٦: ٣ (مايو - أغسطس ١٩٨٥) ص ٣٥-٥٨.

(٢٦) حدث مثل هذا من قبل وحتى فى أفلام هوليود القومية مثل فيلم «هاتاك» كوستاجافراس، للمزيد حول الكولونالية اللغوية فى الفيلم انظر : منشاردبورتون وايلاشوهات، مقالة «مشكلة هانا» - فيلم كوارتلى ٢: ٣٦ (شئاء ٨٤-١٩٨٥)، ص ٥٤.

بداية الستينيات من عدم الإقبال الجماهيري عليها في إسرائيل ، رغم مالاقته من استحسان في الولايات المتحدة ، ليس لجودتها بقدر حماس إسرائيل في عرضها هناك ، ذلك أن شفرات وإيدلوجية مثل هذه الأفلام مألوفة لجمهورها بل ومزعجة ، في حين يتطلع الجمهور الاسرائيلي لإنتاج ثقافي يعكس ليس فقط الموضوعات الصهيونية ، المعروفة ، بل اهتمامات الفرد اليومية والاجتماعية . وقد كانت أفلام البطولة القومية بعد حرب ٦٧ تتجارب مع الحالة النفسية للجمهور ، على الأقل في فترة نشوة ، حرب الأيام الستة ، حيث كان في شوق لرؤيتها على الشاشة ، إلا أن جودتها لم تجد الإستحسان الكاف ، بعكس فيلمي ، جولان ، الهروب الكبير ، و ، الصاعقة ، اللذين حققا النجاح نظراً لإيقاعهما السريع . لقد كان لزاماً على افلام البطولة القومية أن تلعب دور التنوير والتثقيف وان تغلب عليها النغمة الأخلاقية لما يزيد عن عقدين من قيام الدولة ، لكن مع الستينيات نجد تخلي السينما عن مثل هذه الموضوعات ليحل بدلا منها أفلام تعكس الحاجة للتنفيس عن حصار الأخبار المتواصل واهتمامات بلد صغير . وبدءاً من فيلم ، صلاح شاباتي ، -١٩٦٤- الذي يعتبر النموذج الأصلي لأفلام البيروكاس ، وفيلم ، ثقب في القمر ، - ٦٥ - للمخرج ، أورى زدهار ، الذي يعتبر أول فيلم فتح الطريق لشفرات سداية وسينمائية أقل تقليدية صارت السينما الاسرائيلية تتجه نحو موضوعات جديدة على المستوى ، الاجتماعي ، و ، الفردي ، . ومع هذا - وكما سنرى - فإن هذه الموضوعات لاتعبر عن اتجاه ، راديكالي ، يختلف كثيراً عن الاهتمامات الصهيونية أو عن توجه إسرائيل نحو الغرب .

الفصل الثالث

البدايات في «الباشوف»

(The “Bourekas and Sephardi Representation”)



فيلم صلاح شاباتى ... توبول وابنته "جيولا نونى" أمام مكتب العمل



فيلم فورتونا... اهوفا جورين ... "الضحية" سموئيل كراوس (الأخ) ومايك مارشال

الفصل الثالث

البدايات في «الباشوف»

(The "Bourekas and Sephardi Representation")

باستثناء بعض المحاولات في أفلام مثل «ضوء في مكان ما» - ١٩٧٣ و«المنزل في شارع كلوش» - ١٩٧٣ و«عمود الملح» - ١٩٧٩ - ، فإن السينما الاسرائيلية لم تستطع تقديم بديلاً لمشكلة الأنماط التي تقدم بها اليهود الشرقيين . فقد تشبثت غالبيتها بالأساطير التي تبثها وسائل الإعلام داخل وخارج اسرائيل والتي تقول بأن الصهيونية الأوروبية «أنقذتهم» من أسر وحكم العرب المؤلم ومن «أوضاعهم البدائية» والفقر والخرافات والتي تعايشوا معها بحكم ظروف المشرق، الى مجتمع الغرب الحديث «بقيمه الإنسانية» . هذه الفجوة التي واجهت اسرائيل لانتعود إلى اختلاف مستويات المعيشة مع يهود أوروبا فقط بل ولعدم اندماجهم الكامل مع رفاهية وتحررية اسرائيل بسبب الجهل والامية والاستبداد ونظام حيازة الأرض وميلهم للإنجاب والعيش في أسرة كبيرة . ولقد بذلت المؤسسات السياسية والتعليمية والاجتماعية - على حد قولهم - الكثير في محاولة «تضييق الفجوة» لحثهم على تقبل اساليب «المجتمع المتمدن العصري» ، ورغم ازدياد معدل التزاوج الداخلي بينهم فقد اكتسبوا وعياً جديداً ، لقيم ثقافتهم التقليدية ، ممثلة في موسيقاهم وأغانيهم الفولكلورية وكرم الضيافة وطعامهم، لكن نظراً لنقص في التجربة الديمقراطية ليهود آسيا وأفريقية، فإنهم يعتبرون من غلاة المحافظين والرجعيين والتعصب مقارنة بيهود أوروبا، وإن عداؤهم للاشتراكية يجعل منهم قاعدة تأييد لأحزاب اليمين وكارهين للعرب بعد تجربتهم القاسية معهم، مما يجعلهم «عقبة أمام السلام» ، أو لإيجاد «تسوية معقولة» مع العرب . وليس هدفي هنا مناقشة هذه المقولة الكاذبة في كل ماتدعيه (١)، بل لفت الانتباه للانتشار الواسع لها ، سواء بين اليمين أو اليسار، والتي تجد صداها قديماً وحديثاً على المستويين الديني والعلماني، وهي ايولوجية تلقى اللوم على السفارديم (والعالم الثالث الذي جاءوا منه) من صنع الصفوة الاسرائيلية ممثلة في سياسيين وعلماء اجتماع وأساتذة جامعة وكتاب ومخرجين، ايولوجية تعزف على مقولات متحيزة واستعمارية هي نتاج مايسميه «انور عبد الملك» بـ «سيطرة أقلية متحكمة» (٢).

(١) انظر ايلاشوهات «السفارديم في اسرائيل» مجلة Social text ، ١٩-٢٠ (خريف ١٩٨٨) .

(٢) انور عبد الملك «الفكر السياسي العربي المعاصر» .

ومواقف العالم الأول إزاء العالم الثالث يعاد إنتاجها في العلاقة بين الاشكنازي / السفاردي صراحة إلى حد مقارنة اليهود الشرقيين بالعرب والسود . ومن ذلك ماكتبه ، أري جليلوم ، في صحيفة « هآرتس » عام ١٩٤٩ ، عن هجرة جنس لم نعرفه بعد ، .. وفي قمة البدائية ، .. مستوى معرفته هو الجهل التام وأسوأ من هذا تعوزه الموهبة لفهم كل ما هو ذهني ، . ويواصل مقالته قائلا : « بأنهم لا يزيدون إلا قليلا عن مستوى العرب والزنوج والبربر الذين يعيشون في نفس المنطقة ، بل إنهم أقل مستوى لما نعرفه عن العرب الذين عاشوا في أرض اسرائيل ، ويضيف قائلا : هؤلاء اليهود بلاجنور يهودية ونوازعهم بدائية ومتوحشة تماما ، و .. يميلون للكسل وكراهية للعمل ، و ، وهي عوامل لاشفاء منها اجتماعيا ، . وقد رفض ، آليات هانور ، المسئول عن منظمة هجرة الشباب استقبال أطفال من المغرب ، كما رفضهم سكان الكيبوتزات ،^(٣) . أما ، بن جوريون ، فيصف المهاجرين الشرقيين بأنه ينقصهم ، المعرفة الأولية ، .. و ، بلاخلفية يهودية ،^(٤) . كما عبر مرارا عن احتقاره لثقافتهم قائلا : « لانريد أن نتحول إلى عرب وعلينا أن نحارب روح اللقانت (المشرق) التي تفسد الأفراد والمجتمعات للحفاظ على قيم اليهود الحقيقية كما يمثلها يهود الشتات ،^(٥) . وقد حرص القادة الاسرائيليون باستمرار وعبر السنين على دعم واصفاء الشرعية لمثل هذا التحايل والتمييز ضد العرب واليهود الشرقيين بهدف ، غرس روح العرب في السفارديم بدلا من شدنا إلى التشبه بالشرق ، ويقول أيضا ، إن أخطر ما يواجهنا هو خطر اجبار اليهود من أصل شرقي اسرائيلي على المساواة بين ثقافتنا وثقافة الدول المجاورة^(٦) . في حين تصورهم ، جولدا مائير ، بصورة استعمارية باعتبارهم قادمين من زمن متخلف يرجع إلى القرن السادس عشر (في حين يرى آخرون العصور الوسطى دون تحديد للتاريخ) وتتساءل : « هل سنتمكن من الارتفاع بمستوى هؤلاء المهاجرين إلى مستوى حضارى مناسب ،^(٧) . بل وصل الأمر ، بن جوريون ، في إحدى لجان الكنيسة باعتبار اليهود المغاربة ، متوحشين ، ، وقارن باحتقار ، السفارديم ، بالسود الذين وصلوا إلى الولايات المتحدة كعبيد ، بل وشكك في هويتهم اليهودية^(٨) . (إذا عكسنا الوضع لمثل هذه المقارنة فسوف نجد بعض التناظرات البنيوية بين اضطهاد السود في العالم الجديد ووضع السفارديم في اسرائيل ومن ثم فإن الفلسطينيين في الخطاب السائد هم ، الهنود ، والسكان الأصليون) . أكثر من هذا فإنهم في كتاباتهم وخطبهم يشككون تاريخيا في اليهود الشرقيين ، فهم قبل تجمعهم في اسرائيل

(٣) صحيفة هآرتس في ٢٢ ابريل ١٩٤٩ .

(٤) ديفيد بن جوريون ، اسرائيل الخالدة ، تل ابيب ١٩٦٤ ، ص ٢٤ .

(٥) سامي سموحة : اسرائيل : التعددية والصراع ، ص ٨٨ .

(٦) ابا ايان : صوت اسرائيل (نيويورك ١٩٥٧) .

(٧) عن كتاب سموحة : اسرائيل ، ص ٨٨-٨٩ .

(٨) توم سيجيف : ١٩٤٩ لاسرائيل الجيل الأول ، ص ١٥٦-١٥٧ .

كانوا ، خارج التاريخ ، وهم بهذا . وبالسخرية - يرددون آراء القرن التاسع عشر كالتى كان يقول بها ، هيجل ، من أن اليهود كالسود يعيشون خارج الحضارة الغربية ، وعلى هذا فإن الصهيونية الاوربية أشبه بالمستعمر كما يقول ، قانون ، الذى ، يصنع التاريخ ، دائما ، والذى يعيش فى ، ملحمة ، أو ، أوديسا ، يمثل الأهالى فيها مجرد ، خلفية هشة ، ، وكنا نظن ان مثل هذه النزعات قد اختفت مع الخمسينات ، إلا اننا نطالع عام ١٩٨٣^(٩) صحيفة يومية ليبرالية مثل «هآرتس» بمستواها الصحفى المعروف التى يدعمها أساتذة اكاديميون من الاشكناز وقد نشرت مقالة للكاتب اليسارى ، أمنون دانكتر ، يصف السفارديم ، بالقردة ، ، فى حين يندد ، شولايت الونى ، رئيس حزب الحقوق المدنية وعضو الكنيست بهم عام ١٩٨٣ بمظاهراتهم ويصفهم ، بالبربرية والقبيلية ، الذين ، سيقوا كالقطيع وهم يغنون كقبيلة متوحشة ،^(١٠) . هذه المقارنة المجازية بين السفارديم والأفارقة السود نذكرنا - وبالسخرية - بما كان يطلق عليه الاوريون من أعداء السامية بـ ، اليهودى الأسود .

مثل هذا الخطاب العنصرى ازاء اليهود الشرقيين لا يصل دائما لحد العنف حيث يأخذ احيانا منحى ، إنسانيا ، ورقيقا . ففى كتاب «بيناجم هاكوهن ، و . د . دفورا» شعب واحد .. قصة اليهود الشرقيين ، نجد معالجة ، ودودة ، مشربة رغم هذا بتحاميل المركزية الاوربية ، وفى تقديم ، أبا اييان ، للكتاب نجده يتحدث عن ، النوعية الغربية ، للمجتمعات اليهودية التى تعيش ، على هامش عالم اليهود ،^(١١) والنصوص المصاحبة لصور الكتاب تكشف عن برنامج ايولوجى واضح حيث يحتشد الكتاب بصور عن ، الزى التقليدى ، و ، الفولكلور الساحر ، والحرف اللاعصرية كالتحاسين والاسكافيين والنساء وهن ، يغزلن على أنوال بدائية ، ، مع تذكيرنا دائما بأن بعض يهود شمال افريقيا يسكنون الكهوف فى فصل كامل (ومن الواضح أن مثقفين من أمثال البرت ميمى وجاك دريدا ليسوا من بينهم) ! ومع هذا فإن التاريخ الحقيقى لهم يشير إلى أنهم من سكان الحضرة . وما يثير الدهشة أن جزءا من التعليق المصاحب للكتاب ينزع لصيغهم ، برغبته فى البدائية ، والبؤس لإجبار القارئ بالاحساس بعدم معرفتهم بالتكنولوجيا والحياة العصرية ، وعلى النقيض من هذه الصورة البائسة نجد وجوههم التى تنضح بالسعادة وهم يتعلمون فى اسرائيل وملمين بالتكنولوجيا الحديثة ممثلة فى الجرارات وآلات الحصاد . الكتاب اذن يمثل جزءا من صناعة تصدير واسعة للفلكلور ، السفارديم ، ، وهى صناعة مجالها بيع الملابس والحلى وكل ما يتعلق بالطقوس الدينية وكتب وصور

(٩) أمنون دانكتر : « ليس لى أخت ، هآرتس ١٨ فبراير ١٩٨٣ .

(١٠) ديفيد شبلر / عرب ويهود ، نيويورك - نايمز بوك ١٩٨٦ .

(11) Dr. Dvora and Rabbi/ Menachem Hacohen, one people: the story of the Eastren jews, introduction by Abba Eban pp.6-9.

وأفلام للمؤسسات اليهودية الغربية المتعطشة لكل ماهو يهودى.

بمثل هذا يعزو الخطاب السائد ، المشكلة العرقية ، إلى وضعهم الاجتماعى الدونى وليس للوضع الطبقي فى المجتمع الاسرائيلى ، بل وإلى أصولهم فى مجتمعات متخلفة ثقافيا وغير عصرية . واعتمادا على المخزون الفكرى لدراسات أنصار ، الوظيفية ، الأمريكية مدرسة ، التحليل الوظيفى Functionalist عن التنمية والتحديث فإن شموئيل ايزنستاد Shmuel Eisenstadt وتلاميذه فى علم الاجتماع يضيف عليها حالة من العقلانية العلمية ، ولأن الدور المؤثر لنظريتها فى التحديث ، Modernization تأتى من تطابقها التام مع احتياجات المؤسسة ، فهو يستعير من البنائية الوظيفية عند ، تالكوت بارسونز ، فى تقدم المجتمعات التقليدية التى تحظى ببنية اجتماعية أقل تعقيدا لعملية ، التحديث ، و ، التنمية ، ، وطالما أن التكوين الاجتماعى الاسرائيلى ككيان جماعى نشأ خلال فترة اليارشوف فإن على المهاجرين الاندماج داخل هذا الكيان الكلى الذى كان موجودا قبل وصولهم ألا وهو المجتمع الحديث وفقا للنموذج الغربى ، ومن ثم فإن اندماج (Kita) المهاجرين من السفاردي فى المجتمع الاسرائيلى يستتبعه قبولهم لإجماع المجتمع ، المضيف ، وبالتالي هجر تراث وتقاليد ، ماقبل الحديث ، Pre- modern . وفى حين يتطلب الأمر من مهاجرى أوربا مجرد الاندماج absorption ، فإن على المهاجرين من آسيا وأفريقية ، الاندماج من خلال التحديث ، . ومن وجهة نظر ، ايزنستاد ، هذه يجب على اليهود الشرقيين اجتياز عملية عدم التطبيع desocialization .. أى التخلص من تراثهم الثقافى . وبهذا المنطق فإن التباين الثقافى هو السبب فى عدم ، التلاؤم^(١٢) هذه النظرية تعجز عن سر تكيف السفارديم القادمين من بلدان قبل عصرية Pre- modern ، بل وأحيانا ينتمون لنفس العائلات فى عواصم ، مابعد التحديث ، كباريس ولندن ونيويورك ومونتريال . وعلى كل المستويات .. سواء فى سياسة الهجرة أو التنمية الحضرية أو العمل أو المعونات الحكومية يسود نمط من التمييز العنصرى discrimination .. حتى فى الحياة اليومية . وهى التفرقة العنصرية التى تشكلت مع البدايات الأولى للصهيونية وبعاد انتاجها يوميا وعلى كل المستويات ، والتى تصيب صميم النظام الاجتماعى فى اسرائيل . وكنتيجة لهذا التمييز العنصرى فإن السفارديم رغم أنهم يمثلون الأغلبية غير ممثلين فى مراكز القوى .. سواء فى الحكومة أو الكنيسة أو المراكز العسكرية العليا أو السلك الدبلوماسى ووسائل الإعلام والعمل الاكاديمى ، فى حين نجدهم مكدرسين فى المواقع الهامشية مهنيا واجتماعيا . ومع هذا فإنهم يختلفون

(12) See Shmuel N. Eisenstadt: the Absorption of immigrants (London: Routledge and Kegan paul 1959). idem. Modernization: Protest and change (Engle- wood cliffs, N.): Prentice Hall, 1966.

وراء عبارة الإطاراء ، المجتمع الاسرائيلي ، الذي يحمل زعما قيم العصرية Modernity والصناعة والعلم والديموقراطية ، وهو ماعبر عنه ، شلومو سويرسكى ، بأنه تمثيل يخفى من ورائه الواقع التاريخي بالتعتيم على عدة حقائق . أولا : فى أن الاشكنازيم ليسو كالفارديم - فهم أيضا قد جاءوا من بلدان بعيدة عن العالم الرأسمالى بلدان دخلت مرحلة التصنيع والتنمية التكنولوجية والعلمية فى زمن يواكب دخولها البلدان التى جاء منها الفارديم . ثانيا : ان مجتمع الياشوف أيضا لم يصل لمستوى التنمية الذى وصلت إليه مجتمعات المركز . ثالثا : ان « عصرنة » الاشكناز لم يكن لتتحقق إلا بفضل قوة العمالة الممثلة فى الهجرة الجماعية لليهود الشرقيين (١٣) . هذا الأساس العرقى لهذه العملية تتجاهل اسرائيل حتى من الماركسيين الذين يتحدثون عن « العمالة اليهودية » بشكل عام ، وهو تبسيط يكاد يشبه الحديث عن استغلال العمال « الأمريكيين » فى مزارع اقطن بالجنوب .

سوء تمثيل الفارديم

موضوع تناول السينما الاسرائيلية للفارويم يجب أن نراه اذن كجزء من هذه الصورة والايولوجية الواسعة الانتشار . واذا كان الحديث عن صورة اليهود الشرقيين عادة مايقترن بظهورهم فى أفلام البيروكاس فى فترة - الستينيات والسبعينيات - والاسم يعنى لون من الفطائر الشعبية الشائعة بينهم - إلا أنهم ظهروا من قبل فى أفلام الاطفال خلال الخمسينيات والستينيات ، كما فى فيلم « ناثن اكسيلورد .. » « دون كيشوت » ، وسعدية بانزا ، Don Quixote and Sa'adia Panza (١٩٥٦) وفيلم « ثمانية فى إثر واحد » (١٩٦٤) لمناحم جولان . وصورة التقسيم الطبقي / العرقى فى هذه الأفلام يقدم كأمر طبيعى لا مفر منه ، فالمحققون والمثقفون فيها ينتمون للصابرا (الاشكنازيم) فى حين يلعب الاطفال اليمينيون فيها دور الخدم . فيلم « دون كيشوت وسعدية بانزا » مثلا لا يحافظ على أصل رواية « سرفانتس » قدر حرصه على إبراز العلاقة بين السيد وعبداه وهما الشخصيتين المحوريتين فى الفيلم ، ففي حين تبدو علاقة « دان » بمدرسته وأسرته بمظهر وقور ومحترم حيث تستعرض الكاميرا كتبه لتؤكد على مكانته الثقافية ، فإنها لا تلتفت الى « سعدية » لبيان وضعه الأسرى والتعليمى ، بل تظهره كمجرد ماسح أحذية وابن شوارع ، عالم لا يستحق الحديث عنه كثيرا ، بعكس عالم « دان » الذى يحتل مكانة السيطرة والتفوق من خلال حبكة وسرد الفيلم الذى يمدنا بمزيد من التفاصيل الموثقة عن خلفيته . وكما فى فيلم « أوديد التائه » الذى يضطلع بطله الشاب بكل المهام الذهنية والجسدية أيضا بفعل فيلم « دان كيشوت » . ففي أحد المشاهد فى بداية الفيلم

(١٣) شلومو سويرسكى : اليهود الشرقيون والاشكناز فى اسرائيل ، ص ٥٤-٥٥ .

الذى تدور أحداثه فى مدرسة زراعية يبدو ، دان ، وهو يحاول القراءة أثناء حرق الأرض، ثم تنتقل إلى ، سعيده ، الذى يبدو متحمسا وقد تكيف مع عمله الجديد كراعى غنم، سعيد بالمكانة التى حددتها له المؤسسة ، وفى مشهد آخر يبدو ، دان ، وهو يخطط هدفه فى حين يحفر الآخر الأرض ، إن كل مايربط بينهما مجرد حبهما المشترك لألعاب الطقولة حيث يلعب فيها «دان» دور المحقق وماعلى الآخر إلا تنفيذ أوامره .

هذا التقسيم العرقى نراه أيضا فى فيلم للأطفال من أفلام السبعينيات هو ، خاسمباو ، (Khasambo ١٩٧١) المقتبس عن سلسلة شعبية من تأليف ، ياجال موسينزون ، Mossinzon Yigol عن بطولات وحدة خاصة حيث يبدو فيها شباب الصابرا شجعانا يتعاملون مع التكنولوجيا بطريقة خلاقة بعكس نموذج الشر الشرقى ممثلا فى شخصية الخصم السفاردي (تمثيل زئيف ريفاه Zéev Revah) الذى يبدو رغم كبر سنه أكثر بدائية فى تفكيره . فى مثل هذه الأفلام (والأدب أيضا - تبدو بوضوح الأنماط العرقية . والتقابل Opposition السردى فى فيلم ، دان كيشوت ، كمثال ابن «دان» المثقف والعامل، سعيده ، تعيد إنتاج واستنساخ reproduce لفكرة تقسيم العمل العرقى كما يحدث فى الواقع اليومى ونتاج الأجهزة التعليمية المغرقة فى عنصريتها، وحيث تعمل بإصرار على إعداد الاشكنازد عبر نظمها التعليمية ليتبوا الوظائف العليا التى تتطلب إعدادا أكاديميا ليحتلها ذوى الياقات البيضاء، فى حين تعد أبناء السفاردي لأعمال أقل شأنًا لذوى الياقات الزرقاء . وهو النظام التعليمى الذى يقول عنه ، سوارسكى ، بأنه ، يوظف آليا ضمن أشياء أخرى - فى التقليل من إنجازات الشرقيين ، آباء وأبناء ، (١٤) . أكثر من هذا فإن فيلم ، دان كيشوت ، يعزى للحرب التجاء الأطفال للاختباء تحت الأرض، ومن ثم فإنهم يستخدمون مهاراتهم فى الألعاب البوليسية فى مؤازرة الكبار فى الحرب ضد العرب (والقارىء الأمريكى يتذكر حكايات «توم سوبر» و«هوك فن» ضد العرب A-rabs) ، و«دان كيشوت» يمنح سعيده بانزا فرصة الانضمام فى حروبهم الخاصة (مؤازرة الكبار) لمعرفة اللغة العربية التى قد تفيدهم ، والطفل اليمنى ، سعيده ، كشخصية ثانوية فى فيلم «دان كيشوت» ، وسعيده بانزا، وشخصية ، يحيى، فى فيلم ، ثمانية فى إثر واحد ، مجبرين على أن يقدموا لأبطال ، اسرائيل ، ماثبتت جدارتهم بهذا اللقب . فى فيلم ، ثمانية فى إثر واحد، يتشكك صابرا الكيبوتز فى رسالة ، يحيى، الغامضة بوجود جاسوس ألماني (يعمل لحساب العرب) ويعتبرها مجرد وهم وخيال، وهو الإنكار الذى يدفعه للعمل الفردى كى يثبت لهم أنه يقول

(١٤) سويرسكى ، يهود الشرق فى اسرائيل ، مجلة ، Dissent ، ١: ٣١ ، شتاء ٨٤ ، ص ٨٤ .

الحقيقة وأنه جدير بالانتماء إليهم . ومجتمع صابرا الكيبوتز يتعاملون من البداية بشفرات متماثلة وهو ماتعبر عنه أغنية الفيلم «معا.. لانعرف الخوف .. فى شجاعة نتقدم إلى الأمام لنهزم العدو .. وبدء قبول الجماعة «السفاردى» على مستوى السرد والتي تصل ذروتها بسعادته بقبوله فى مجتمع «الصابرا» (المدينة فى « دان كيشوت» و «سعديه بانزا» وانضمامه للكيبوتز فى «ثمانية فى إثر واحد» هذا القبول مشروط بالقيام بأعمال بطولية ضد العرب (كما فى « دان كيشوت و «سعديه بانزا») أو التجسس عليهم كما فى «ثمانية فى إثر واحد» "Eghit Trail one" فالشرط الوحيد لقبولهم فى الجماعة هو المشاركة فى تحمل أعباء الحرب وهو الطريق - وفقا للأسطورة التى تسود هذه الأفلام - لمساواة السفاردى -اليهود العرب - بهم .

هذا التناظر والتماثل homology بين الحضور المهمش لليهود الشرقيين كأغلبية منابر مراكز القوى يتواصل ويصبح سمة مميزة، حتى فى الأفلام التى أنتجت فى السنوات الأخيرة . ففي أفلام «جفليت فيش» (البيروكاس الاشكنازى) والتى يتناول غالبيتها فلوكلور جيتو الأشكناز مثل «لوبيفى نيويورك - ١٩٧٦-» و «كونى ليمل فى تل أبيب - ١٩٧٦» و «كونى ليمل فى القاهرة - ١٩٨٣» تلتقى بنموذج شخصية الخادم اليمنى . فى فيلم «كونى ليمل فى القاهرة» نجد شخصية القروى اليمنى المتدين «أوفيديا» الذى يعمل بوابا، وهى تعبر تماما عن نمط «اليمنى الطيب القلب» والشرقى الذى يعوزه الإدراك السليم . عندما تسأله اسرائيلية ترتدى الزى الأمريكى عن كيفية الوصول إلى الحاخام «كونى ليمل» يجيبها بإشارات بلا معنى وفى لهجة يمنية مصحوبة بتعابير غريبة .. وهو يكرر إجاباته دون أن يفهم منها شيئا - والمشاهد كذلك - وإزاء هذا يضطر للإجابة : «حسنا .. ماعليك إلا أن تواصلى الطريق وسوف تجدينه .. إن «أوفيديا» المتدين الطيب وكما فى التقسيم البنىوى بين العرب الطيبين / الأشرار فى الأفلام الصهيونية ذات النزعة الانسانية يقابله الشرقى العلمانى «الأشرار» وعالم الرذيلة والإجرام والذى ينتصر عليه الاشكنازى الذى ينتمى إلى الطائفة الحسيدية (مع «موني ليمل» العلمانى) ، وهو الذى يستعيد الهدية المسروقة التى منحتها لهم الطائفة اليهودية فى القاهرة (عبارة عن عملات قديمة ترجع إلى «الهيكل الثانى» تقدر بمليون دولار) حيث يحتفلون بهذا النصر من خلال أغنية «هذه هى التوراه وهامى هبتها» بطريقة تذكرنا بالعلاقة بين النعمة الإلهية والجزاء المالى فى الفكر البرجوازى . وهى العلاقة التى تبدو واضحة فى سياق فيلم يضم أيضا محاكاة ساخرة للعلاقات الاسرائيلية - الأمريكية . ففي أحد العروض الموسيقية يبدو «كونى ليمل» فى زى العامل سام (أداء الممثل الأمريكى من اصل يديش «مايك بيرنستاين») وهو يغازل زميلة من اسرائيل (هانا لاسلو) والتى تبدو كعاهرة ترفه عنه .

وعلى النقيض من عالم الإجرام والرذيلة يفوز الخادم المخلص بالحب الأبوى من الحاخام «كوني ليمل» من خلال جمل ودودة نمطية مثل «لا ينافس غباء الحمار سوى غباء اليمنى». وعندما يجتمع حكماء القرية سرا فإن الحاخام الأكبر «شلومو» يقترب من الباب ويفتحه حيث نرى فى لقطة عامة وقد وقع الخادم الذى يسترق السمع أرضا من وجهة نظر الشباب وحيث يعاود الحاخام «شلومو» مقارنته بالحيوان قائلا: «إن الحكيم هو من يعرف طبيعة حيوانه». هذه الفجوة أو «الهوة» التى تفصل بين ذكاء كل من الطرفين تبعث على امتداد الفيلم شعورا بالتفوق بطريقة كوميدية ازاء «العامل البسيط». (وقد صور جزء من الفيلم فى القاهرة وأثار استياء المصريين حول صورة العرب كما قدمها الفيلم والذين بدوا كالشخصية اليمنية.. ينقصها الذكاء). هذه الصورة النمطية «للسفاردى» باعتباره ينتمى لعالم الجريمة تظهر أحيانا فى الأفلام ذات النوعية «- الأفلام الشخصية - مع أنها تتمحور حول موضوع اسرائيل الأول First Israel فإن السفارديم يبدون فيها أحيانا كشخصيات هامشية.. ترتبط غالبا بالعنف. فى فيلم «يهودا نعمان» «المظليين» أو قوات المظلات The Paratroopers - 1977 - حريبا Journey stretchers فإن «ماكو» (مونى شيرين) السفاردى هو الذى يخطئ فى حق الجندى الرقيق «وايزمان» (مونى موشونوف). ومع أن الفيلم يدين ببلاغة - على مستوى آخر - النزعة الانسانية للحياة العسكرية للسفارديم، فإن الفيلم يتعمد إظهار صورة العنف عند «السفاردى»، ذلك أن استفزازاته سواء كانت بقصد المزاح (كما فى مشهد الحمام) أو الانتقام (كما فى المشهد العنيف بعد العقاب الجماعى للجنود) يزيدا توترا الضغوط التى يعانى منها «وايزمان» سلفا من قائده (جيدى جوف) .. وبهذا فإن سلوك السفاردى إزاءه تلعب دورا فى انتحاره. والنصف الأول من الفيلم يتمحور حول شخصية «وايزمان» حيث نتماهى معه identification، فى حين أن الجزء الثانى يركز على القائد الصابرا وإحساسه بالذنب وهو ما يزيد من إبراز صورة «السفاردى» بلا قسوة حيث يبدو كنسر جارج فى محاولة الاستيلاء على الهدية التى أرسلتها والدته «وايزمان». وفى فيلم «إيتان جرين» .. حتى نهاية الليل Till the end of the night - 1986 - فإن السفارديم هم الذين يقتحمون عالم بطل الصابرا المنهار (عساف ديان)، وتصرفاتهم هى مبعث العنف. إن السفارديم الذين ينتمون لعالم تحت الأرض يندفعون إلى بار البطل مطالبين إياه يدفع «إتاوة مالية» .. ويضطر البطل وهو ضابط احتياطى فى الجيش (ينتمى للنخبة) لمفاجأتهم (ومعهم الجمهور). فعندما يهدده أحدهم بالسكين فإن رفاقه من الجيش يشهرون أسلحتهم، وهو التضامن الذى يرضى المشاهد، وهو تضامن الرفاق مع زميلهم الذى يوظف فى هذه الحالة ضد «العدو» فى الحياة المدنية. وشخصية «السفاردى» هنا تحمل «النمط» الذى يتبناه الليبراليون من الاسرائيليين باعتباره «كارها للعرب» حيث يضرب

«السفاردى» عامل الحانة العربى « كرمالة » لرئيسه . وفى حين يتناول الفيلم العالم السفلى للسفارديم كأمر مفروغ منه اجتماعيا، فإنه ايضا يتعامل مع صورة العربى كأمر مسلم به حيث يبدو البطل صاحب الحانة فى مقدمة الصورة دائما، بينما يبدو العامل فى المطبخ صامتا، الوحيد الذى يعطف عليه إثر ضربه من « السفاردى»، هو والد البطل الطبيب المسيحى من اصل استرالى (والذى اعتنق اليهودية) والذى يصبح مع نهاية الفيلم ضحية العنف الشرقى إزاء ابنه، والذى يستدر قتله الدموع .. وما يشبه التطهير.. وهو ما يهدف اليه الفيلم . فالشرق هنا - مجازا - هو المعتدى على الغرب والقادم من « مكان ما » ليهدد وجود الآخرين، وبهذا فإن الفيلم يعبر عن قلق كامن عند اختراق « غريب، شرقى إلى عالم مغلق على ذاته . وفيلم « أودد كوتلر» .. استئناف قصة حب Romance Resumed - ١٩٨٥- والذى يوزع بالانجليزية باسم « الى الأبد مرة ثانية Again

Forever، تجرى أحداثه فى فترة ما قبل ١٩٧٧ وقبل صعود الليكود للسلطة . وبطله مخام ناجح من الصابرا ينتمى لحزب العمل ، ويركز الفيلم على تجاربه مع عنف السفارديم (والمتجنز فى السياسة والعرقية) وهى التجربة التى تجعله يعيش حالة كابوس حيث يهدده قاطع طريق من السفارديم بسكين فى دروب مظلمة . هذا التجسيد الحلمى للهوس بعداء السفاردى يترجم بوضوح ذعر الاشكناز من حكم السفارديم والذى يأخذ شكل التتكيل بهم، رغم انهم فى الواقع هم الذين يتولون زمام الحكم . ومع أن الفيلم يتناول فساد قادة حزب العمل من الصابرا إلا أنه يبدى تعاطفه الكامل معهم مجسدا ماضيهم « النقى »، فى حين يجعل من السفارديم شياطين ورمزا لنهاية البراءة فى اسرائيل .

ويمكن القول بأن قضية السفارديم تمثل عنصر تهديد كبير لوضع النخبة وصورة الذات أكثر ما تمثله قضية الفلسطينيين، إذ بينما يمثل الصراع الاسرائيلى - الفلسطينى صراعاً حتمياً بين قوميتين ، فإن الحديث عن استغلال السفارديم - فى دولة يهودية تزعم المساواة فيها ، ليس سوى إدانة للنظام الاقتصادى والسياسى لدولة تضطهد كل الشعوب الشرقية .. سواء كانوا عربا أم يهودا. وبعض الأفلام الشخصية تصور المرأة السفاردى كربة بيت كما فى الأدب الاسرائيلى العبرى، وكمثال فإن فيلم « الف قبلة صغيرة » - ١٩٨٢ - A Thousands Little kiss يتبنى عملية التماهى أو التقمص مع أرملة اشكنازية من الطبقة البرجوازية فى مواجهتها لأزمة فى حياتها. وعبر التصوير المتنق والايخارج وحركة الكاميرا المركبة يجعلنا الفيلم نتعاطف مع عالم الأرملة « المعقد » إزاء تطفل خادمتها وماديتها حيث لا تبدى أى عاطفة لسيدة البيت. مثل هذا الإبعاد الشاذ لهم فى فيلم صور فى إحدى ضواحي السفارديم الشهيرة، فإن الشرقيين (وليس الخادمة وحدها) يمثلون « بيئة غائبة » ، ورغم ان الفيلم يحقق مستوى فنيا باستغلاله المعمار المحلى القديم للمنطقة إلا أنه لا يكاد يذكر شيئا عن مكانه .

[من الاستشراق إلى أفلام البيروكاس]

يستمد الحديث عن التوتر والصراع بين الاشكنازى / السفاردى أهميته، خاصة اذا علمنا انه يتخلل ويسود غالبية أفلام « البيروكاس » التى شكلت جنسا له الغلبة فى صناعة السينما الاسرائيلية. فمئذ نجاحها فى أوائل الستينيات لعبت دورا فى تطور صناعة السينما هناك .. خاصة عند روادها « مناحم جولان » و « إفرائيم كيشون » ، ولقد ساد هذا الاصطلاح أولا بين النقاد حوالى عام ١٩٧٢ ثم انتشر بين الجمهور، ويزعم « بوازريفيدسون » أحد أبرز مخرجى هذا الجنس بأفلامه مثل « شارلى ونصف » - ١٩٧٤ - بليارد Billiards - ١٩٧٥ - و « عائلة تازان أنى » - ١٩٧٦ - بأنه أول من أطلق هذا الاسم^(١٥). لقد سادت أفلام البيروكاس صناعة السينما فيما بين ١٩٦٧ - ١٩٧٧ ، إلا أنها شهدت منذ نهاية السبعينيات تحولا هاما من سينما تتناول الفولكلور الإثنى إلى نوع من الوجبات الخفيفة Soft- core porn .. خاصة فيما عرف بسلسلة أفلام ليمون بويسكل Lemon Popsicle^(١٦) التى أخرجها « ديفيد سون » وانتجها « جولان - جلوبوس » - وهى سلسلة تقترب أحيانا بأفلام « البيروكاس » .. أى أنها ترادف كلمة « سى » . ومع هذا فإن الأفلام التى كانت تتناول موضوعات عرقية حول الغنى / الفقير لم تختف تماما، فقد واصل بعض المخرجين مثل « زائيف ريفا » انتاجها كما « أعيدت عروض بعضها » وحتى فى السبعينيات كان ينظر إلى أفلام مثل « فورتونا » - ١٩٦٦ - وعزيزتى مارجو (١٩٦٩) وملكة الطريق (١٩٧١) و ١٩٩٨ اليزا ميزراخى Aliza Mizraki (١٩٦٧) التى أخرجها « جولان » وجيراننا Our Neighbor hood (١٩٦٨) اخراج يورى زوهار و « صلاح شاباتى » (١٩٦٤) للمخرج كيشون و Moishe Vintelator لـ « اورى زوهار » ١٩٦٦ ، كان ينظر إليها على أنها تنتمى لأفلام « البيروكاس » ، وهناك مجموعة هامشية لابأس بها من أفلام « البيروكاس » تتناول حياة الاشكنازيم وفولكلور الجيتو أطلق عليها «بيروكاس الاشكنازيم » و « جفيت فيش » مثل أفلام « كوني ليمل » (١٩٦٨) اخراج « اسرائيل بيكر » و « لوبو » لـ « جولان » (١٩٧٠) وخاصة أفلام « كوني ليمل فى تل أبيب » وهيرشل Hershele (١٩٧٧) والزواج على الطريقة الاسرائيلية Marriage tel Aviv style (١٩٨٠) اخراج « ياؤل زلبرج » ولوبو من نيويورك

(15) Shaul shiran, Interview With Boaz Davidson, kolnoa 15-16 (Fall-winter 1976): 23.

(١٦) انتج من هذه السلسلة سبعة أفلام تتناول المغامرات الجنسية لثلاثة مراقبين فى فترة نهاية الخمسينيات . وتعتبر نسخة من الأفلام الأمريكية « نقوش أمريكية » تستخدم نفس الابطال الرجال مع تغيير ادوار الممثلات، وكان فيلم « ليمون بويسكل - ١٩٧٩ - أول أفلام هذه السلسلة.

١٩٦٧ - ديفيد سون، وحتى فيلم «العمة كلارا» لـ «أفراهام هيفنز» أما أفلام «جفلت فيش» ، Gefilte - Fish (*) فكانت من إنتاج وإخراج نفس المخرجين الذين قدموا أفلام «البيروكاس» ، للسفارديم^(١٧) . ومع بداية السبعينيات صارت أفلام «البيروكاس» مجالاً لاستثمار المنتجين والموزعين والمؤسسات الصناعية من أمثال مناحم جولان - سمحازولوني - باروخ ايلان - (والأخير ان جاء من التوزيع والعرض وأصحاب دور العرض) . وهكذا صارت هذه الأفلام محل تقدير واطراء من المخرجين والمنتجين . وفي لقاء مع المخرج «يوازديفيد سون» على سبيل المثال فإنه يدافع عنها ازاء هجوم النقاد ومخرجي الأفلام ذات النوعية quality Film^(١٨) بقوله : « إن هذه الأفلام تمثل نوعية لا مفر منها . ذلك أن الجمهور هنا يأتي لمشاهدة أفلام تتضمن أناساً جاءوا من بلاد عديدة ويمثلون مشارب وأنماط مختلفة ، ولكي تصل إلى مثل هذا الجمهور لابد من وجود عامل مشترك بينهم ، وأفلامى نتحدث عن هؤلاء الناس بلغتهم . وهى أفلام مغرقة فى محليتها وان يكن قد نجح بعضها فى الخارج ، فهذه الأفلام تتناول فولكلورنا الشعبى بألوانه المتعددة ، ثم تأتى سفسطة النقاد ويقولون إنها « سيئة » لأنها تتناول موضوعات عرقية . ماهو السئ فى تناول الجماعات العرقية ؟ فهذا هو وضعنا حيث يوجد الاشكناز والفرنكى (العامية التى تعبر عن ازدياء السفارديم) وهم لا يحبون بعضهم البعض ، هذه حقيقة ولا حيلة لنا إزاءها^(١٩) . ويعزى نجاح هذه الأفلام على حد قول المخرجين والمنتجين من أمثال ديفيدسون و«جولان» و«ياروم جلويوس» إلى شعبيتها الجماهيرية وليس لأهميتها عند النقاد . فالنقاد الذين يشجعون الأفلام ذات النوعية ، والأفلام الشخصية من أمثال « شلومو شاماجا » (يحدث احرائات) و«هارون رولاف وموشى ناان (معاريف وماباهين) (**) يهاجمون هذا النوع من الأفلام والمساعدات الحكومية التى تمنحها لهم . ومع ان كلمة « منحة » تستخدم كثيراً ، فالواقع أن هذه الأفلام لا تحصل على «منح حكومية» بالمعنى

(١٧) يعتبر «أفراهام هيفنز» واحد من أوائل مخرجي السينما الشخصية إلا أن المخرج والنقاد «نسيم ديان» فى مقاله بعنوان «الخطوة الثانية فى رحلة مخرجي الطليعة» بمجلة كولنوا ١٤ سبتمبر ١٩٧٧ يعتبر فيلم «العمة كلارا» واحداً من أفلام «جفلت فيش» .

(١٨) امتدح النقاد أول أفلام «ديفيدسون» «القوقعة» أو «الحزون» Snail (١٩٧٠) وبعد إخراجه أفلام البيروكاس اعتبروه مخرج تجارى .

(*) جفلت فيش : وجبة شعبية عبارة عن سمك مفروم يخلط بلباب الخبز والبيض والتوابل ويطهى مع مرق (حساء) ويقدم كالكحك فى شكل بيضاوى أو كروى .

(١٩) شيران : لقاء «ديفيدسون» ، ص ٢٣ .

(**) «ياجال بير نستاين» (فى مقابلة له فى مجلة كولونوا) ومناحيم ينعمان (فى مقالة «درجة الصفر فى السينما فى نفس المجلة» وتسيم ريان فى مقالته : من أفلام «البيروكاس» إلى ثقافة الجيتو)

الحرفي ، بل تحصل على جزء من الضريبة المفروضة على كل تذكرة سينما (كما غيرها) (٢٠). وذلك أن الجمهور الذي يتردد عليها هو الذي يدفع لها (والمنحة الحكومية الوحيدة التي تمنح هي ما يقدمه صندوق تشجيع الأفلام ذات التوعوية) . والنقاد يستخدمون كلمة «بيروكاس» كاسم وصفه تعبيرا عن الازدراء ، فضلا عن ازدرائه جماليا وأخلاقيا فهي « تجارية » و « بذيلة » و « رخيصة » و « صامتة » و « شرقية » و « تنتمي للشرق » ، ولا سينمائية . وأفلام « البيروكاس » الميلودرامية والكوميديية (أغلبها كوميدى) محتقرة « شخصيتها النمطية » والتي من السهل التعرف عليها (بنعمان) و « ينقصها العمق » و « نكاتها بذيلة » و « حيكاتها مكشوفة » (ديان) و « لأشكالها الكلاسيكية (نيمان) كما لو أن الشخصيات النمطية وسردها الواضح فى الميلودراما والكوميديا هي بالضرورة صفات سلبية . ومع عدد من أفلام الـ « جفلت فيش » مثل « لوبو فى نيويورك » و « كونيل فى تل أبيب » واصل نسيم ديان هجومه عليها فى نقد شارح Metacritique له دلالة فيما يتعلق بربط النقاد بين الصفات السلبية لهذه الأفلام والشرق فقط (خاصة الأفلام المصرية والتركية والهندية والایرانية واليونانية) مشيرا إلى أن أصل هذا « الشر » هو الثقافة الییدیشية – الأوربية ، إلا أنه أدرك عن حق بوجود « تناص » هام بين أفلام البيروكاس وثقافة « الییدیش » يعزو مثل هذه التقاليد « الشعبية الهابطة » إلى استهجان النخبة قائلا : « إن الأسلوب العالى النبرة (الصاخب) والنكات البذيلة والتعبيرات المسرحية والشخصيات الشعبية البلهاء والحيكات الجوفاء المعروفة مقدما .. كلها خير دليل على هذا .. خاصة اذا كان ممثلوها تعودوا على اللهجة الشرقية . إننا نتجاهل وننسى أن مخرجيها هم مناحم جولان و « فريد ستاینهارد » و « ديفيدسون زلبرج » (لاحظ هذه الأسماء) ومن هنا كان التباكى على الحائط الشرقى . ولدينا الآن فيلمان (١٩٦٧) هما « لوبو وكونى ليمل » ينتميان تماما إلى الاشكناز واللذان ينتميان بلا جدال إلى ثقافة الحنين إلى الجيتو الیهودى فى أوربا الشرقية .. فى حين تقتضى حيكتهما أسلوب مسرحيات الفودفيل الییدیشية التى مازلنا نراها من حولنا فى « اسرائيل » وهو دليل يقطع الشك بأن آفات السينما الاسرائيلية الأساسية ليست فى أحقاد جحا (شخصية شعبية فى الحواديت العربية) بل إلى « هيرشل » Hershel الجد الأكبر (شخصية شعبية ضاحكة فى الحواديت الییدیشية) (٢١) . ويضيف قائلا « إن الذين ينجون أفلام البيروكاس » و « الهاميندوس Haninados » (نوع من الأكل السفاردى) للجماهير هم الذين يتناولون سرا فى منازلهم الـ

(٢٠) فى عام ١٩٦٠ فرضت وزارة التجارة والصناعة ضريبة تعادل ٣٠٪ من ثمن كل تذكرة سينما خصصت جزءا كبيرا من عائداتها كمقدم منحة تدفع مع بداية التصوير مقابل فوائد بسيطة .

(٢١) نسيم ديان : « من البيروكاس إلى ثقافة الجيتو » مجلة Kolnoa (خريف ٧٦) ، ص ٥٤ .

«جلتفش»^(٢٢) والنقاد الذين يرفضون هذا الجنس (genre) من الأفلام يتناسون جوانبها الكرنفالية والمازحة، بل وأحيانا عنصرها الهزلى الساخر وهى العناصر التى تجذب إليها الجمهور بطريقة أوبأخرى . فالواقع ان التناص الداخلى intertext فى أفلام البيروكاس أعقد بكثير ممايتخيل النقاد المثقفون، ففي فيلم كاسابلان^(٢٣) كمثال للمخرج «جولان» يبدو فيه بوضوح تأثير الفيلم الموسيقى الهوليودى « قصة الحى الغربى » (١٩٦١)، كما أن فيلم «فورتونا» (١٩٦٦) متأثرا بالفيلم الايطالى Seduced and Abandoned (١٩٦١) للمخرج «بيتروجيرمى» ، وبشكل عام فإن تراث كوميدى « الاخطاء» تبدو بوضوح فى أفلام مثل حلاق السيدات -١٩٨٣- للمخرج زائيف ريفا Ze'ev Revah وفيلم «من يسرق من لص ليس بمذنب» He who steals from a thief ، كوني ليمل فى تل أبيب، is not a guilty (١٩٧٧) وفيلمى « ياؤل زيلبرج Yoel Zigberg ، كوني ليمل فى تل أبيب، Millionaire in a trouble (١٩٧٨) وفيلمى « إريانا Ariana (١٩٧١) و Midnight Entertainer ، مطرب منتصف الليل ، لجورج اوفيدى، وفيلم « العمة من الأرجنتين» (١٩٨٣) ، وهى تأثيرات تمتزج وتستعير من السينما والمسرح اليديشى ومن سينما دول الشرق الأوسط . فى السينما والمسرح اليديشى نجد أيضا الميلودراما العائلية التى تركز على ضعف الروابط الأسرية الدافئة إزاء العالم العلمانى الجديد والتى ترتبط عادة بفكرة « الأمركة » وهى عملية تقترن بالشجن والمبالغة فى الأداء ضمن اطار بنية غائبة تنتهى بالزواج ووحدة الأسرة التى ترمز لاستمرارية الشعب اليهودى . إلى جانب العناصر الميلودرامية الأساسية والبنى الفكاهية نجد أيضا «التيما» ، الشائعة فى السينما الجماهيرية أو الشعبية فى مصر والهند وإيران وتركيا .. حيث نجد أوجه التباين والتناقض بين الغنى والفقر والأبطال المهمشين وانتصار الحب على مايعترضه من عقبات مع خلفية شعبية أو جو « غريب » من أجواء الجريمة . وتأثير هذه السينما على أفلام « البيروكاس» لا يرجع لأن منتجياها هم مهاجرون من هذه الدول فقط بل وأيضا إلى عروض التلفزيون الاسرائيلى لمثل هذه الأفلام (كما أن التلفزيون الاردنى يشاهد فى اسرائيل) . ذلك أن الأفلام المصرية تعرض فيها فى أمسيات الجمعة حيث يشاهدها نفس الجمهور الذى يشجع أفلام البيروكاس . ففي أفلام المخرج « جورج افيديا» الذى عمل بالسينما العراقية والىرانية تسود « موتيف» الغنى/ الفقير، بينما نادرا مايتناول التوترات بين الاشكناز / السفاردى (باستثناء فيلمه « مغنى

(٢٢) المرجع السابق.

(٢٣) وزع فى الخارج تحت اسم « كازيلان » ، وافضل عليه اسم « كاسابلان » ، الدار البيضاء ، لانه يشير إلى موطن البطل فى مدينة مغربية .

منتصف الليل) .. وهى نفس الأحاسيس المترسبة فى اللاوعى الجماعى للجمهور . وفيلم « ديفيدسون » « شارلى ونصف » أنتجه مجموعة من المهاجرين الايرانيين الذين كانوا يعملون بصناعة السينما فى ايران ويمتلكون أحد الاستوديوهات، واشتغلوا فى البداية باستيراد الأفلام فى اسرائيل - ثم قرروا إنتاج فيلم اسرائيلى يعتمد على قصة كتبها سناريست ايرانى من بينهم . وموضوع الفيلم يدور حول بطل محلى يرتبط بعالم الجريمة ويصحبته طفل (والمقصود به « النصف » فى عنوان الفيلم) يرتبط بقصة حب مع فتاة من أسرة ثرية . وقد عهد إلى كاتب السيناريو « ايلى تافور » بأعداد الحكمة لتلائم الواقع فى اسرائيل^(٢٤)، ونظرا لأن « تيمة » الغنى والفقير تتوافق مع الواقع بين « الاشكناز » و « السفارديم » فقد جسد دور الفقير شارلى « يهودا باراك » فى حين جسدت دور الفتاة الثرية الممثلة الاشكنازية Haya Kazir « هايكاكازير » (والتي كانت ملكة جمال وتعمل كموديل عندما بدأ تصوير الفيلم) . وبما أن موضوع « الاندماج » فى العالم الجديد من الموضوعات الشائعة فى التراث الثقافة المعاصر لليديش، فقد تحول هنا إلى سياق للمجتمع الاشكنازى الجديد حيث يصبح السفاردى الفقير بمثابة نظير للجيتو فى العالم الجديد - والى حد ما - لمجتمع الاشكناز . لذا فإن لهجة المهاجر اليديش تصبح لهجة شرقية ومن ثم تصبح هى لغة المضطهد ، وهى تيمة تتكرر كثيرا فى أفلام « البيروكاس » (فى فيلم « كاسابلان » مثلا فإن البطل السفاردى يوجه حديثه إلى البيروقراطى الذى ينطق اليديشية : لا أحد هنا يتحدث اليديشية) وفى بعض الأفلام (خاصة فى أعقاب حركة الفهود السوداء السفارديه وحرب ١٩٧٣) فإن الدمج integration عن طريق الزواج لم يعد كافيا، ومن ثم فإن الهجرة من اسرائيل إلى الولايات المتحدة صارت هى الحل والأمل « الحقيقى »، وكمثال فإن « شارلى » فى الفيلم يتزوج الفتاة الاشكنازية الثرية إلا أن نصفه الآخر « فيكو » يفترق عنه بالسفر إلى الولايات المتحدة مع شقيقته، وهو الفراق الحلو المر - أكثر منه حزن فقط - لكليهما حيث ينضم كلا المهمشين إلى المركز .. واحد عبر الزواج بالفتاة الاشكنازية والثانى لما ينتظره من مستقبل باهى فى الولايات المتحدة . مثل هذه الحيلة والوسيلة تعزف على وتر الشعور الجمعى - خاصة لدى المهمشين من السفارديم - حيث لا تبدو بوادر أى فرصة عادلة لهم سوى فى الولايات المتحدة ... وليست اسرائيل . وسفر الطفل اليها يمثل اقصى ما يحلم به السفاردى هربا من واقع الاضطهاد الذى يعانية فى اسرائيل .. بحثا عن مستقبل واعد لجيل جديد . وكان المخرج فى الأصل قد تخيل نهاية

(٢٤) يائيل اوكانسكى : السينما الاسرائيلية ليست سينما مبدعين : حوار مع ايلى تافور - مجلة كولونوا ٦-٧ (صيف ٧٥)، ص ٥٥ .

أخرى حيث يذهب ، ميكو، إلى الطائرة تاركاً شاركي ، خلفه وهو في حالة بانسة ، وما أن يركب السيارة لمغادرة المطار والطائرة على وشك الإقلاع حتى يسمع فجأة صوت الطفل يناديه بعد أن تخلف عن ركوب الطائرة .. ويجرى كل منهما في اتجاه الآخر في صحبة موسيقى عاطفية تبارك لم الشمل بينهما ، وأخيراً تخلى المخرج عن هذه النهاية واستبدلها بنهاية سعيدة بعد ملاحظة أباها له ، بواب الاستوديو الذي قال له : « اسمع .. لقد أحببت الفيلم كثيراً .. لكن لماذا عاد الطفل ؟ كان بإمكانه الذهاب إلى أمريكا ليصبح إنساناً .. لماذا أعدته ؟ لقد سررت جداً لأنه سيسافر .. وفجأة وجدته يعود .. » (٢٥) . ونتيجة لهذا استبدل النهاية لتكون نهاية سعيدة .. لاتعنى الاندماج في شفرات الاشتناز بل الاندماج في شيء جديد تماماً . إن تعليق بواب الاستوديو يعكس رغبة جماعية .. فالتقدم للسفاردى - بعد القمع الجماعى - لم يعد متاحاً أمامه سوى فى العالم الجديد .. والعودة إلى إسرائيل فى نظره تعنى النكوص والتخلف regression .. وهناك بعض الاتجاهات الشعبية يمكن أن نفسر بها التناص الداخلى intertext فى أفلام « البيروكاس » ، خاصة اتجاهات المسرح التجارى الشعبى فيما بين ٦٧-١٩٧٣ وهى فترة تميزت بزيادة النمو الاقتصادى . فقد رافقت فترة ما بعد حرب ١٩٦٧ مزيداً من الحراك الاقتصادى للسفاردى (ساعد على هذا نسبياً وفرة العمالة العربية الرخيصة من غزة والضفة الغربية) ، إلا أنها أيضاً عمقت من الفجوة الاجتماعية والاقتصادية بين أكبر مجموعتين يهوديتين . فضلاً عن هذا فإن عدم وجود تهديد خارجى واضح ، وهو التهديد الذى ساعد تاريخياً واستغل كعامل توحيد ما .. سمح بظهور التوترات الداخلية على السطح بشكل أعمق . وكمثال فقد شهدت هذه الفترة تعبيراً سياسياً قوياً بين السفاردى من خلال ظهور « الفهود السود » التى قادها أطفال المهاجرين ، إلى جانب ازدهار مسرح شعبى وأفلام « البيروكاس » ، التى تناولت موضوعات محلية ، وحيث تنحو هذه الأفلام منحى المسرح الشعبى - بالاعتماد على أنماط عرقية وبروز اللهجة العرقية فى مشاهد تذكرنا باسكتشات المسرح الشعبى (والاذاعة) التى تقوم أساساً على الفكاهة اللفظية . ومخزون الشخصيات ومواقف هذه الأفلام تمت بداياتها الأولى بصلة قرابة التراث الكوميديا المرتجلة الذى عرف من قبل كفن شعبى قبل استئناسه للاستهلاك البرجوازى : وكثير من الممثلين الشعبيين من المسرح التجارى (مع المطربين الشعبيين) لعبوا أدواراً فى هذه الأفلام ، بل إن بعضها قدم أحياناً كاسكتش ترفيهى كما نجد

(٢٥) يائيل اوكانسكى : « زهقت » من اخراج افلام النقاد : حوار مع بواز ديفيدسون - مجلة كولونوا عدد ٦-٧ (صيف ٧٥) ، ص ٥٥ .

فيلم « زوهسار » .. « جيرانتا » ونجاح ساحق (Smash-Hit ١٩٧٩) لـ « عساف ديان » ، مستخدمة الثلاثي الشهير هاشاشاس هاخفير، Hahashash hakhiver ، وفيلم أمي الجنرال (١٩٧٩) أعد للسينما عن مسرحية شعبية، ويلعب بطولة هذه الأفلام أشهر النجوم (مثل يهودا باركان و « ساس كيشت » في أدوار الرجال و « ايفريت لافي » و « يونا إيلان » للأدوار النسائية) مع أبطال الدور الثاني (جاك كوهين و « جابي عمراني » في أدوار السفاردي و « يهودا افروني » و « لياكينج » في أدوار الاشكناز) . كما ان كثيرا من هذه الأفلام يستعير أيضا عناصر رئيسية من التراث الشعبي للرواية - المصورة - المقروءة غالبا من النساء - في ايقاعها السريع وتكثيف أحداثها مماقربها من جمهورها . وكما في الرواية المصورة فإن الحب في أفلام « البيروكاس » لا يحدث نتيجة تطور الأحداث بل « من أول نظرة » ، والأساليب السينمائية مثل الموسيقى التطبيقية والاشارات الجسدية الزائدة تستخرج العواطف وتعبر عنها في صراحة زاعقة . كما أنها تستخدم النماذج المنطلقة بدلا من المنقولة وهي بهذا لاتهم بالعوامل النفسية وعوالم أبطالها الداخلية، والقطات القريبة فيها لا تنزع للكشف عن الطاقة النفسية بقدر ما تكشف عن شيء مدرك مثل الدموع . واطهار العواطف من خلال التعبير والإشارة يجعلها أقرب إلى الصورة الكاريكاتورية (كما في أفلام ريفا Revah بصفة خاصة) . كما أن غالبية أفلام « البيروكاس » تجمع بين التصوير في الاستوديو والاماكن الحقيقية وغالبا في الأحياء الفقيرة وبصفة خاصة جنوب « تل أبيب » و « يافا » إلا أنها لاتستعين كثيرا بالهواة اذ تستخدم مناظر الحركة في الخلفية لإفاي مشاهد السوق كما في فيلمي « المحامي » The Advocate (١٩٧٣) و « مغنى منتصف الليل » ، كما تبدو شوارع الأحياء كخلفية لمشاهد مطاردة السيارات كما في فيلم « أزولاي رجل البوليس » (١٩٧١) ، أما التصوير الداخلي لمنازل شخصيات السفاردية فتبرز الفقر وبساطة الحياة الاجتماعية وحيث تتكدس الغرفة الواحدة بالكثير من سكانها وتسود القوضى كلا من الصورة وشريط الصوت، ومع هذا تبدو الألوان دافئة وناصعة تتفق مع رسم شخصيات السفاردية « الأسرية والحنون والجديرة بالثقة » . وعلى النقيض من هذا تبدو منازل الأثرياء من الاشكنازيم حيث المساحة الشاسعة التي يسكنها قليل من الأشخاص مصحوبة بألوان باردة وأداء مصطنع، تعبيرا عن الاغتراب والعالم البارد الذي تعيشه الشخصيات الاشكنازية والذين يتصفون بالنفاق والغرور والأنانية (تناقضات هذه الصور تتفق مع أنماط الاشكناز والسفارديم في اسرائيل)^(٢٦) والزواج من الاشكنازية في مثل هذه الأفلام في نهاية

(٢٦) ناحوم مناحيم : التوتر العرقي والتمييز العنصري في اسرائيل ، ص ٦١-٦٢ .

الفيلم يعنى اكتساب السفاردي لوضع اجتماعى دون أن يفقد أو تفقد هويته . ومنذ السبعينيات أبدى المخرجون تعاطفا فى خلق صورة ايجابية لهم وتمثل شخصية « صلاح » بدفنها وأمانتها فى فيلم « صلاح شاباتى » نموذج أولى لأبطال أفلام « البيروكاس » منذ منتصف الستينيات، على النقيض من صورة الاشكنازى التى تتصف بالبرودة والرياء . وهى أفلام تقدم ملاذا للهروب للبروليتاريا المسحوقة وطبقة العمال (اليهود) ، والى حد ما للبرجوازية الشرقية الصغيرة . وهذه النزعة الهروبية مرجعها الرغبة شبه المثالية لعد الفجوة فى المجتمع الاسرائيلى .. ومن ثم إشاعة صورة المساواة الطبقيّة / العرقية والتضامن والتسامح الجماعى . وبما أن غالبية جمهور هذه الأفلام من الشرقيين فإنها بالضرورة تتعرض للتوترات العرقية والاجتماعية ، وفى عالم المضطهدين فإن المضطهد oppressor فى حضور دائم (وتاريخى) ازاء من يقع عليهم الاضطهاد والقمع إما بالاندماج معهم أو التمرد عليهم، بهذا المعنى تتميز أفلام « البيروكاس » بما يسميه « باختين » بالفكاهة « الكرنفالية » ، فالمهمشون يضحكون بازدراء على الأقوياء الذين يمثلون فى العقل الجماعى الشرقى مركز الاضطهاد . ومن هنا تبدو فى هذه الأفلام مواقف تبدو فيها الشخصية السفاردية التى تتصف غالبا بالغلظة إلا أنها تحمل قلبا من ذهب (كاسبلان .. دعنا ننفق مليون Let's Blow million أو شخصية Schlemiel المحب للحياة والساخر من ذاته .(اليوم فقط ٧٦- نصف مليون أسود، ٧٧) يخدع البطل الاشكنازى بمساعدة أصدقائه . و « السفاردي » فيها يخدع الاشكنازى سواء كان فردا (مثل مفتش البلدية المتجههم أو الدكتور فى فيلم « اليوم فقط ») .. أو يخدع ويتحايل على المؤسسة (بنك اسرائيل فى « دعنا ننفق مليون » والبوليس فى فيلم « أرفنكا، ٦٧ و « أزولاي رجل الشرطة) أو يخدع النظام بأسره بطرق ملتوية عن طريق اصفاء الاشكنازية على اسم العائلة كى ينجح فى عمله (نصف مليون أسود) ، وكمثال فإننا نجد فى فيلم « اليوم فقط » للمخرج زائيف رفاح البطل ساسون (زئيف رفاح) بائع الطماطم (البنادوره) فى سوق « ماهان يهود » - وهو أحد أسواق - فى القدس - وقد اغتصبته امرأة برجوازية من سكان ضاحية ريهافيا Rehavia احدى ضواحي القدس الثرية فيصبح : اليوم فقط ! وهى صحيحة تعنى أنه الطماطم رخيصة اليوم فقط ، إلا أن الصحيحة هنا تأخذ دلالة أخرى هى الفرصة غير المتوقعة جنسيا واجتماعيا . ومن ثم فهو يشبع بهذا اشتهاا للطماطم والجنس (والفيلم يتضمن تورية أخرى لأن كلمة اجفانيا agvania بالعبرية تعنى الطماطم و « أجافيم agavim تعنى « الغزل، ويشاركان فى جذر لغوى واحد هو AGV) . وعندما يعود زوجها الطيب متذمرا من وجبة الطماطم المفروضة عليه، فإنها تخفى « ساسون » الذى نرى

من خلاله مايجرى والذي نتعاطف مع وجهة نظره، وهكذا وبضربة واحدة يחדش المهمش رجل المركز والحظوة أكثر من مرة .. فهويغوز بزيونة لبضاعته .. وهو مرغوب فيه من المرأة التي يخدمها (صورة مجازية للنخبة التي لا ترى أن مثل هذا الشخص يمكن أن يكون له علاقات غرامية) ، وأخيرا يحصل على علاجا مجانيا من زوجها لصديقه المريض^(٢٧) (جاك كوهين) . يمثل هذا القلب [reversa] للبنية القوقية يتحول الموقف الجنسي إلى كوميديا سياسية .. بمعنى أن العقدة اللبيدية (الشهوانية) تتحول إلى الضد .. التمثيل الرمزي لموقع التفوق الاجتماعي ، مع الريح المادي والتضامن الأخوي وقد تحققت كلها رغم انف الاشكنازي . ورغم أنه شخصيته غير مؤذية ، إلا أنه ينتمي بموقعه الاجتماعي إلى المؤسسة الحاكمة . لقد استطاع العنين السياسي المهمش بهذا أن يقهر خصمه على الفراش (في غرفة نومه) وأن يكتسب رمزيا وبطريقة كرنفالية القوة والسلطة . وبهذا فإن مشاهدة مثل هذه الأفلام تصبح نوعا من العلاج النفسي يضحك فيها المهمش ليس على عجزه فقط ، بل وعجز من يحتل مركز القوة .. وهو ضحك جماعي يمنحهم لونا من ألوان الحرية . وفي غالبية معظم هذه الأفلام ينتهي الصراع والتوتر العرقي / الطبقي بالنهاية السعيدة تتحقق به المساواة والوحدة عن طريق الزواج . فالتكامل الاجتماعي يحلم به عبر الجنس ، والزواج الذي قد يسد الفجوة ، يشهد بالتوافق والانسجام العائلي وهوماتعبر عنه أغنية ، كلنا يهود ، في فيلم ، كاسابلان ، أو أغنية ، من أجل الأمة والشعب ، في فيلم ، سالومونيكو ، - ١٩٧٣ - . فالنزعة العاطفية تجاه القومية في بعض هذه الأفلام تسمو ، أسطوريا ، على العرقية والتمييز الطبقي ، إلا أن غالبيتها تعبر عن الاتجاه السائد بأن الفروق الثقافية والتمييز الطبقي سوف يختفيان مع جيل الشباب عن طريق الزواج بصفة خاصة ، كما في زواج أبناء رجل التأمين الثرى في فيلم ، كاتز وكاراسو ، Katz and Carassu - ١٩٧١ - أوبين ابنة الحمال وابن الطبيب في ، سالومونيكو . وفي فيلم ، كاتز وكاراسو ، فإن القلة من اثرياء السفارديم الجدد الذين ظهروا في أعقاب حرب ١٩٦٧ تصبح هي الممثلة لكل السفارديم ، فابني ، كاراسو ، يتزوجان من ابنتي ، كاتز ، لأنهم من الصابرا مع فروق ثقافية طفيفة (بعكس آبائهم) ، ومع هذا فهي تحمل احتفاء ضمنيًا بتواصل السفاردي عبر الأبناء الذين سيحملون اسم العائلة^(٢٨) .

(٢٧) في أفلام ريفاه Revah مثل ، اليوم فقط ، و ، بابا ليون ، تقدم صورة الاب السفاردي في صورة مغايرة ، حيث يبدو عاجز الحيلة مع أولاده ومحبا حنوناً رغم قسوة ظروفه . وهي صورة يقدمها المخرج ، فريد ستاينهارث ، في فيلمه ، سالومونيكو ، عن أب عامل .

(٢٨) يهودا نيمان ، درجة الصفر في السينما ، مجلة Kolnoa (سبتمبر ٧٩) ، ص ٢٣ .

ان كل مايمكون من النهاية هو فخر رمزي باسم العائلة، في حين أنهم في الواقع قد اندمجوا في شفرات الصابرا - الاشكناز. ويعد أن رحب الاشكناز بالسفارديم أخيرا تحول تاريخهم إلى مجرد فولكلور، غريب، وفيلم، كاسابلان، المقتبس عن مسرحية، يا جال موسينزون، التي عرضت في الستينيات والذي يحمل بطله اسم المسرحية (ياهورام جاعون) يحاول البطل إثبات جدارته لحب امرأة بولندية من الصابرا (إفرا لافي) وبأنه ليس، حيوان أسود، schwartze khaye (وهو تعبير ياديش شائع يصم السفارديم وهو ما استخدمه الفيلم في وصف، كاسابلان ورفاقه)، بل انسان أمين له كرامة kavod (تعني بالعبرية، كرامة، وهي أيضا عنوان أغنية مشهورة في المسرحية الموسيقية) بشهادة رفيقه وابن بلده (آريا الياس). وكما يبين الفيلم فإن، كاسابلان، زعيم العصابة هو واحد من أبطال حرب ١٩٦٧ والذي ضحى بحياته من أجل إنقاذ قائده الذي ينتمي للطبقة العليا. وما أن تدرك الفتاة وأسرتها وطنيته وإنسانيته حتى يكتسب شرعية الصعود إلى أعلى السلم الاجتماعي.. بقبوله زوجا، وقد منح الشرقيون - بعد ثورة الفهود السود- شرف التعبير عن آرائهم ولكن في حدود، كما يبدو من غضب، سالومونيكو، إزاء التمييز الذي يعانيها السفارديم، وعن المساعدات التي يتلقاها المهاجرون الجدد من الاشكناز بدلا من المهاجرين الشرقيين الفقراء وكبار السن من الذين سبقوهم بثلاثة عشر سنة (في فترة، الليكود، عبروا عن كرامتهم برفضهم تغيير اسم العائلة ليصبحوا اشكنازا من أجل الحصول على مزايا أكثر، كما نجد في فيلم، شراجا كاتان، Shraga Katan - ١٩٧٨ - اخراج زئيف ريفاه، وكذلك في معارضته لتراث البيروكاس، وفي ايثاره الزواج من فتاة سفاردية تنتمي لبلدة، كيريات شمونا، الفقيرة عن الزواج من ثرية من تل ابيب. ومع هذا فإن مثل هذا الاحتجاج في فيلمي، سالومونيكو، و، كاسابلان، هو احتجاج سطحي عادة ما يتفق مع ايدولوجية التكامل والتي تفترض فيها نهاية لمثل هذه الصراعات، وكما لو أن الزواج المختلط تغريب Westernization الشرق كافيان لإصلاح البنية السياسية والاقتصادية السائدة. وهم بهذا أشبه بالسياسيين وعلماء الاجتماع الاسرائيليين ممن يؤيدون هذا البناء باعتبار أن الزواج المختلط سوف يحو المعضلات العرقية. والنهايات السعيدة في هذه الأفلام تقبني حلا، خرافيا، بل هي في الواقع أكثر وضوحا بين أبناء الجيل الثاني من الاشكنازيم والسفارديم (بين الذين نشأوا وتربوا في اسرائيل وجيل المهاجرين) ذلك ان نفس العملية التي نجم عنها تقسيم العمل حسب العرق في الخمسينيات والستينيات مازالت آلياتها تعمل على إعادة إنتاج هذا التقسيم (٢٩). وبرغم هذه الاتجاهات في أفلام، البيروكاس، فإنها تبدو متضاربة وغير متجانسة الأشكال، إذ

(٢٩) سوارسكي: يهود الشرق في اسرائيل.

بينمانجد عند ، زيف ريفاه ، إبراز عنصر البارودى Parody فى المزج بين الجد والهزل، نجد ، جورج اوفاريا ، يقدم اسرائيل فى أفلامه كما لو كانت من ، ليالى ألف ليلة وليلة ، ، فى حين نجد فى افلام ، اقزام كيشون، وبوجه خاص فى فيلميه الكوميديين ، صلاح شاباتى، و ، ارفنكا Arvinka، وفى ميلودرامات مناحم جولان مثل ، فورتونا، و «ملكة الطريق» نوع من ، شرقنة الشرق ، Orientalize the orient .. أى أن المخرجين (الاشكناز) لا يتزعون لتصوير الشرق كمايتخيلوه فقط، بل وايضا إعادة انتاج واستنساخ تفسير المؤسسة الحاكمة حول ، تخلف ، الشرقيين . وباستثناء ، أوفيديا ، و ، ريفا ، فإن غالبية مخرجى هذه الأفلام من الاشكناز مثل «مناحم جولان ، و ، افرائيم كيشون ، و ، زلبرج ، و ، فريد ستابنهاردت، و ، بوازديفيسون» . هذا اللاتكافؤ العرقى يبدو بشكل خاص فى أفلام ، البيروكاس، فى فترة الستينيات حيث يمثل الاشكناز من منتجبيها وممثليها وموسيقيها ومخرجيها وكتابها الغالبية العظمى . وكمثال فإن فيلم «صلاح شاباتى ، من انتاج جولان وسيناريو واخراج كيشون وبطولة «توبول» ، فى حين لعبت دور زوجة ، صلاح ، فى الفيلم الممثلة ، استير جوينبرج ، . كما أسندت أدوار البطولة فى ، فورتونا ، لـ «اهوفاجورين ، و ، جيلا الماجور، فى حين لعب دور الابن الممثل الفرنسى ، بيير براسيه ، ، كما قامت «جيلا الماجور، بطولة أفلام ، الدورادو، (١٩٦٣) و ، عزيزى مارجو ، و ، ملكة الطريق ، . فى نفس الفترة أسند للسفارديم أدوار العرب، وبهذا فنحن إزاء لون من الإحلال المعرفى فى أسفل السلم الاجتماعى يتجاهل فيه حق العرب والسفارديم فى تمثيل أنفسهم . وكما فى الفيلم والواقع فإن المؤسسة تأخذ على عاتقها مهمة الحديث عن السفارديم الذين حرموا من هذا الحق محليا وعالميا.. تماما كما يدعى الخبراء من المستعمرين بأن من حقهم التحدث نيابة عن ، البدائيين وأهالى ، المجتمعات، التى يدرسونها، وعلى هذا فإن السياسيين وعلماء الاجتماع والكتاب والمخرجين من الاشكناز يتحدثون نيابة عن السفارديم .وقد كان لهذه الأفلام تأثيرها على الصورة العامة لهم تتعدى الأطر السينمائية . وكمثال فإن اسم ، صلاح شاباتى، صار جزءا من اللغة اليومية والتى تقترن بالمهاجرين من السفاردي فى الخمسينيات والذين عاشوا فى ، المعبرة، (معسكر مؤقت من الخيام أقيم على عجل)، كما صار يحمل جماع السمات ، الأساسية ، لأى سفاردي بحيث صارت كأنها ، واقع حقيقى، . والايولوجية المسيطرة التى تصبغ هذه الأفلام متغلغلة بين يهود الشرق أنفسهم وفى تقبلهم لهذه التحيزات التى تقدمها هذه الأفلام كالادعاء مثلا بأن الاشكناز بحكم مستواهم الفكرى الرفيع يتبوأون مراكزهم الاجتماعية . وبهذا فإن ، الغرب ، لم يعد يمثل ، الشرق ، فقط بل عليه أيضا أن يرى نفسه من خلال مرآة الغرب المشوهة .

هذا لا يقلل من الدور الإيجابي لأفلام تناولت السفارديم خاصة خلال الستينيات عندما كانت الدولة تعتبرهم غائبين أو - في أحسن الحالات - يعيشون في فراغ. ففي المدارس كان محظورا دراسة تاريخ وأدب يهود الدول العربية والإسلامية، كما دعمت وسائل الإعلام المطبوعة والاذاعة المملوكة للدولة هذا الانطباع عنهم وضرورة إعادة تطبيعهم اجتماعيا، re socialization واندماجهم في فرائين الاشكناز. وحتى الآن فإن الموسيقى الشرقية (وحتى بين الفلسطينيين) قد حوصرت - عتبارها - فولكلورية، مقابل الموسيقى العالمية، ولم تحظ سوى بربع عدد ساعات الإرسال الموسيقية في المحطات الحكومية. ضمن هذا السياق يمكن فهم شوق السفاردي، لرؤية أى شكل من التمثيل السينمائي له - حتى لو لم يكن معبرا عنه، وهي الحاجة التي ساعدت على نجاح أفلام البيروكاس الأولى. وهناك زعم بأن الأفلام الكوميديية هي أكثرها شعبية ذلك أنه وقبل ظهور فيلم «صلاح شاباني» قدم جولان فيلمه الدرامي «الدورادو» وحقق نجاحا (٢٦٥ ألف ليرة اسرائيلية و٦١٨ ألف مشاهد)، وكان نجاحه حافزا للصناعة في تقديم السفارديم ضمن سياق الصراعات الإثنية. إلا أننا رأينا احتقار النقاد لها باعتبارها «بذيئة» وشعبية. وليس غريبا أن يتضاءل عدد رواد هذه الأفلام في أواخر السبعينيات مع صعود «الليكود» للسلطة.. ذلك أن «الليكود» رغم أنه لم يحسن من وضع السفارديم فإنه على الأقل قد نسمح إزاء ثقافتهم. ولقد كان لانتصار الليكود دلالة النفسية والجماعية لأنه استطاع التخلص من حزب العمل الذي احتكر السلطة منذ قيام الدولة (وبشكل جنيني منذ فترة اليشوف)، نظام نخبة يتبنى سياسات عنصرية ويبدى الازدراء لهم. ومهما تكن خطايا «الليكود» فقد منحهم نوعا من حرية التعبير عن ثقافتهم قلل من نزعة الهروب النفسية التي كانت تمنحها لهم أفلام «البيروكاس». ورغم أن الصندوق القومي للأفلام التسجيلية والدراما التسجيلية قدم أفلاما عنهم كنموذج للتكيف مع الحداثة Modernity فإن تبنى السينما التجارية في الستينيات لهم كان له أكثر من دلالة ضمنية هامة. أولا: إن تقديم يهود الشرق على الشاشة وانتشار هذه الصورة في أكبر دور العرض كان له دلالة لبلد صغير وصناعة ناشئة يمثل فيها عرض أى فيلم اسرائيلي احتفاء وطنيا..ومن ثم لا يتعرض لنقد حاد.. خاصة في فترة ما قبل السبعينيات. ثانيا: ظهور أبطال من السفاردي يعنى اعتراف صناعة السينما بمدى قدرتهم الاقتصادية حيث يمثلون غالبية السكان. وهو قطاع يمثل جمهوره إمكانية زيادته لأن غالبية من الشباب. هذه القوة الاقتصادية ومهما كانت محدوديتها - كان لها مغزاها في بلد تشجع فيه وزارة التجارة والصناعة صناعة السينما عن طريق عائد الضريبة Tax returns على التذاكر. ثالثا: إن

الاعتراف بهذا الواقع الاقتصادي يعنى مراعاة المخرجين فى إضفاء مزايا لجمهور السفارديم، ليس فقط مجرد الحديث عنهم، بل وأيضاً إظهار التعاطف مع مشاكلهم ، وفى بعض الحالات -خاصة فى أفلام افرام كيشون صاحب هذا التعاطف نقداً للمؤسسة . وعلى هذا فإن هذه الأفلام كانت تختلف عن أفلام الدراما التسجيلية الرسمية كـ فيلم «مدينة الخيام Tent city (١٩٥٧)» الذى قدمه «باروخ دينار» ، كمنتج وسيناريسـت وإخراج «ليوبولد لاهولا» ، وقد أنتج الفيلم لحساب المنظمة الصهيونية «كيرين هايسود» Keren Hayesod ، والذى يقدم اليهود الشرقيين بصورة ابوية - إنسانية مع تقديم صورة مثالية للمهاجرين من الاشكناز . والنزعة الأخلاقية التقليدية للقصة تحذو حذو الواقعية الاشتراكية، وفى الثناء على كرم المؤسسة للدعاية عن «بوتقة الانصهار» حيث الإشادة بنجاح السفارديم فى عملية تطويرهم وكذلك الاشكناز لصبرهم على رفاقهم من المواطنين «المتخلفين» . ورغم اهتمام القطاع الخاص بالجمهور السفاردى إلا أنها نزعـت إلى «شرقـة الشرق» «Orientalized the Orient» ورددت نفس التفسيرات حول تخلفهم . وسواء كانت نوعيتها كوميدية كما فى فيلم «صلاح شاباتى» أو ميلودرامية - فورتونا - فإن مثل هذه التفسيرات كانت غالباً ما تقدم من خلال منظوره إنسانى، وبهذا كانت تقدم ما يمكن أن يطلق عليه وهم - بصرى مؤيد لهم . وفى فيلم «كيشون» بصفة خاصة فإن النقد الساخر ضد المؤسسة كان يدعم هذا الوهم . والتحليل النصى الدقيق للفيلم الكوميدى «صلاح شاباتى» والميلودرامى «فورتونا» اللذين وضعنا الأساس فى تمثيل الشرق سوف يوضح جوهر هذه الصياغة التى سنراها فى الأفلام الأخرى .

(صلاح شاباتى) - ١٩٦٤

Sallah Shabbti

لايستمد فيلم ، صلاح شاباتى ، أهميته من تناوله لمثل هذا الموضوع - فقد سبقه ، جولان ، بفيلمه الأول ، الدورادو ، - بل لأنه حقق نجاحا غير مسبق . كما شجع على انتاج سلسلة من الأفلام تتناول موضوع التوتر بين الاشكناز/ السفاردي ، ويعتبره البعض النموذج الأسمى archetyp لأفلام البيروكاس . لذا فمن المفيد - إلى جانب مناقشته - معرفة ردود فعل المؤسسات والنقد السينمائى لنهكمه الجزئى وصورة الشرق كما قدمها الفيلم . وقد حقق الفيلم نجاحا ساحقا فى اسرائيل وحدها عام ١٩٦٤ - شاهده ١٨٤٠٠٠ متفرج وهو ضعف ما حققه نجاح أى فيلم آخر، فى حين بلغت تكاليفه ٣٣٠ الف ليرة اسرائيلية وهى ميزانية متواضعة نسبيا^(٣٠) - بل وحقق نجاحا عند عرضه فى الخارج عرض لمدة ستة شهور فى صالة ، كارينجى ، الصغيرة بنيويورك ، ورشح للأوسكار وفاز بجائزة اتحاد الصحافة الأجنبية فى هوليوود كأحسن فيلم أجنبى . كما عرض فى افتتاح وختام مهرجان برلين السينمائى ، إلى جانب فوزه بالعديد من الجوائز، كجائزة أحسن ممثل وسيناريو فى مهرجان سان فرنسيسكو عام ١٩٦٤ ، كما عرض فى مهرجان ، فيينا ، عام ١٩٦٦ وأقيمت أمسية أدبية لمؤلفه ومخرجه افرائيم كيشون ، وهو مهاجر مجرى تقسم أعماله بالسخرية والفكاهة التى ترجع لتراث أوربا الوسطى . ويقوم الفيلم على خمسة اسكتشات كتبها .. خاصة اسكتش ، زيجى وهابوبا ، Zigi and Hubooba ، كانت فرقة ، هاناهاال، Hanahal العسكرية قد قدمتها فى الخمسينيات، ومن بعدها فرقة ، البصل الأخضر^(*) Green Onion ، ولعب البطولة فى كلا العرضين الممثل ، توبول ، ، كما أذيعت الاسكتشات فى الاذاعة بنجاح، وعرضت فى العديد من قنوات التليفزيون الاوربية . وتجرى أحداث الفيلم أثناء الهجرة الجماعية فى الخمسينيات حيث تعيش أسرة ، صلاح ، الكبيرة فى ، المعبرة ، ma'abara ، وهى معسكرات مؤقتة مكدسة

(٣٠) عن احصائيات لوزارة التجارة والصناعة .

(*) احدى الفرق المسرحية التى تعتمد على تقديم المشاهد الساحرة معظم اعضاءها من فرق الترفيه العسكرية واستمرت لفترة قصيرة من عام ٥٨ - ١٩٦٠ وكان من ابطالها ، حاييم توبول - انظر : د. شكرى عبد الوهاب: المسرح اليهودى - ١٩٩٩ . (المترجم) .

بالمهاجرين الجدد من ذوى الأصول الشرقية والذين يعيشون فى ظل ظروف صعبة، والمفروض أنها إقامة لفترة قصيرة، لكنهم يعيشون فيها لسنوات. و « صلاح » بطل الفيلم كسول ومحبوب لايجيد سوى لعب النرد - الطاولة - واسمه العربى يشير إلى أنه يهودى - عربى كل أمنيته هو تحقيق الوعد بالإقامة فى سكن دائم أو « شيكون » Shikkun . وحتى يتحقق هذا الوعد يقوم بأكثر من عمل .. مثل صيد كلاب الصيد « البولدوج » من الكيبوتز وبيعها لأسرة برجوازية فقدت كلبها .. أو بيع صوته فى الانتخابات للأحزاب المتنافسة ، أو بيع ابنته الجميلة لمن يدفع لها مهرا أكبر، ومن خلال هذه الحبكة الرئيسية يوجه المخرج سخريته الحادة إلى المؤسسة الإسرائيلية . وهو الهجاء الذى يمكن فهمه ضمن سياق فترة نهاية الخمسينيات والستينيات عند عرض المسرحية على المسرح ثم السينما. فطوال هذه الفترة كانت أسطورة « الصابرا » و « الكيبوتز » باعتبارهما جوهر الهوية الاسرائيلية - كما رسمها منظرو الصهيونية - محل إجماع من الجميع ، وغير قابلة للنقاش ، وهى الصورة المثالية التى مازالت تقدمها السينما. من هنا كانت صدمة صناعة النقد السينمائى - التى تشارك المؤسسة هذا الإجماع - فى تصوير الفيلم « غير الموقر »... « للبقر المقدس » من المؤسسات مثل « الكيبوتز » وصندوق اليهودى القومى. وهو التشويه الذى يبدو على مستوى رسم الشخصيات والأداء. فكل شخصيات الفيلم - سواء كانت من الاشكناز أو السفاردي - تبدو فى صورة ساخرة وغريبة تثير الضحك. فالكل يتحرك ببطء وشريط الصوت المصاحب له يزيد من وقع خطواته وعاملة « الكيبوتز » تبدو غبية .. ضحكاتنا أشبه بالفواق، وموظفو « الكيبوتز » من البيروقراط لا يتسمون بروح الدعابة .. حيث تبدو المرأة بصفة خاصة فى صورة كاريكاتورية ، والزوجان البرجوازيان بسلوكهما المبالغ فيه يثيران الضحك فى عنايتهما بكلبيهما.

وقد أدى نجاح الفيلم إلى تقليد السينما التجارية له فيما بعد ممثلة فى أفلام البيروكاس الكوميدية. كان هدف « كيشون » من هذا الأداء الكاريكاتورى والمحاكاة الساخرة Parody فى رسم شخصيات الفيلم سينمائيا ونزعته الكرنفالية Carnivalization سياسيا إزاء جوهر الخطاب الاسرائيلى الرسمى المثالى والمنافق . ومن ثم فإن الفيلم حطم الصورة المثالية و « اسرائيل الجميلة » عبر أشكال جمالية نابغة من أعياد واحتفالات الطبقة الشعبية الفقيرة، كما خرج عن الإجماع حول صورة اسرائيل ، ليس فقط بتصوير الاسرائيليين فى حياتهم اليومية أوفى ميدان المعركة ، بل وبصورة تتعارض تماما مع صورتهم التقليدية فى تملق الذات . وعلى مستوى المضمون فقد أثار الفيلم ردود أفعال عنيفة فى تشويه أسطورة مزاعم حزب العمل ، حيث يبدو جيل « الكيبوتز » فى الفيلم

كبيروقراطيين ينقسمون إلى جيل القدامى من أصحاب الخبرة الذين يشغلون الإدارة وعمال ، بسطاء، وهو التقسيم الذى يتعارض مع خرافة التضامن الاشتراكى والمثالية الجماعية . فالفيلم يقدمهم غير مباشرين بالظروف الصعبة التى يعيشها جيرانهم من فقراء «المعبرة» ، فى مشهد اجتماع تقترح سكرتيرة الكيبوتز - زهاريرا هاريفاي - تبني قضية سكان المعبرة وإذا بهم يرفعون أيديهم جميعا بالموافقة بطريقة آلية ، فى نفس الوقت الذى يواصلون فيه ممارسة لعب الترد وشئونهم العادية ، ومع هذا فلا أحد منهم يتطوع بالعمل لمساعدة سكان «المعبرة» ، والاثنان اللذان تطوعا تم اختيارهما بالصدفة، حيث كانا مستغرقين فى الحديث لدرجة أنستهم خفض أيديهم عندما تم الاقتراع الثانى . ومع هذا فإن السكرتيرة تعرض الأمر كأحسن ما يكون قائلة فى صوت كله ثقة بالنفس كمادة جيل الكيبوتز: لقد برهنتم ثانية على نضجكم الأيدلوجى ، وهكذا تذهب الباحثة الاجتماعية - «جيلا الماجور» مترددة إلى «المعبرة» ، ومأن تبدأ فى توجيه أسئلتها البيروقراطية حتى تجد نفسها عاجزة عن التواصل معهم . ففى حين يبحث «صلاح» عن مساعدة اقتصادية ملموسة، تحاول البحث عن طفولته التى قد تكون سببا فى وضعه الحالى . وفى قلب «كرنفالى» للأدوار يتحول صلاح الأمى الفقير هو المعالج النفسى لها حيث تشكو له وضعها المأساوى فى «الكيبوتز» حيث عليها أن تشارك اثنتين فى غرفتها- وعليه هو عائل الأسرة الكبيرة التى تعيش فى غرفة واحدة أن يتعاطف مع «محنتها» ! وعلى النقيض من ادعاءات الكيبوتز بالاشتراكية والمساواة فى العمل فإنهم يستعينون بالأيدى العاملة الرخيصة من جيرانهم فى «المعبرة» (كانت مثل هذا الصورة فى بداية الستينيات تمثل صدمة صارت الآن قضية هامة ضد نظام الكيبوتز كمؤسسة) . وكمثال فقد تم استئجار صلاح لحمل خزانة ملابس ، ونظرا لعدم وجود ميزانية رسمية فى الكيبوتز لدفع أجور عمال من الخارج يقررون دفع أجره من ميزانية الماشية . وعندما يطالب رئيسهم البيروقراطى المتشدد بمساعدته فى حمل خزانة الملابس يقابلون أوامره باللامبالاه ، على عكس الصورة المشهورة عن تضحيات سكان الكيبوتز .. ولتظل خزانة الملابس مكانها، ومع قرب نهاية الفيلم نكتشف أنها تحولت إلى عشة للدجاج! ثم إلى مكان للتبادل التجارى حيث يجلس البطل وهويحصى فى حرص مهر ابنته الذى دفعه له خطيب ابنته ، لكن لسوء حظه يضطر لإعادته حيث يدفعه مهرأ لخطيب ابنته .. فتاة الكيبوتز . وهو موقف تسبقه مناقشة سياسية تثير الضحك عندما تعترض المرأة البيروقراطية على اشتراك أى من سكان الكيبوتز فى عملية اضطهاد المرأة ببيعها طبقا للتقاليد الشرقية ، محذرة إياهم بأن هذا الإجراء سيجعل سكان «المعبرة» رافضين لأى عمل

منتج كى يبيعوا بناتهم بالجملة وبأسعار السوق السوداء . وتشير أخرى بأن مشنرات «الكوميون» يجب أن تكون مشاعا بين أفرادهم وحيث لا تتوافر ميزانية لشراء نساء . ويعلق العريس الشاب الذى ينتمى للكيبوتز بأن هناك سابقة لمثل هذا الاجراء .. حيث قام الكيبوتز بمثل هذه العملية نيابة عن أحد أفراد الكيبوتز حيث اشترى له فراشا ، وكان هو الوحيد الذى ينام عليه . . . وهى تناظر Analogy غير مقصودة بين العروس والفراش أثارت عاصفة من الضحك . كما يصوره الفيلم الأحزاب السياسية أيضا فى صورة ساخرة ، ففى المشهد الذى يتضرع فيه « صلاح » الى الله لمساعدته تتحرك الكاميرا فى لقطة « تلت » وهويركع أمام لافتة تشير إلى قرب اجراء انتخابات الكنيس ثم تنتقل على وصول سيارة نقل أعضاء حزب ما إلى « المعبرة » (وهو أمر نادر الحدوث) ، ولخبرتهم السابقة بالانتخابات المزيفة يبحث عضو الحزب بملابسه الأنيقة عن قائد « المعبرة » وما أن يشاهده يرقص ويغنى فى المقهى حتى يتبادلان الإشارة بأنه الشخص المطلوب .. والفيلم بهذا يؤكد على مدى خبرتهم فى الفساد . وهو يذكرنا بمشهد مقهى بيرايوس الشهير فى فيلم « أبدا الأحد » - ٦٠ - جول داسان ، وينتهى مشهد لقائهما بلقطة قريبة على « صلاح » ثم لقطة قريبة لظهره وهو يسير مبتعدا عن الكاميرا فى ألفة مع مندوبى الحزب وهما يعداه بمنحه سكنا دائما « سيكون » مقابل صوته . وهو نفس الاتفاق الذى يعقده « صلاح » مع أحزاب أخرى ! (لاحظ أن الأول يرتدى زيا رياضيا بسيطا يقتزن بالكيبوتز مع غطاء الرأس « تمبل » ، فى حين يرتدى الثانى بدلة أوربية وقبعة وهو ما يشير إلى جماعات وأحزاب سياسية محددة فى اسرائيل) . ويسذاجة يدعو صلاح وزوجته أن يبارك كل الاحزاب فى اسرائيل لكرمها فى منحهما سكنا ، وسرعان ما يكتشفان فيما بعد أن القضية أكثر تعقيدا من هذا . وفى اثناء عملية الانتخاب يقوم كل مرشح برشوته بهدايا بسيطة مما يجعله يعاود الوقوف فى الصف لمزيد من الهدايا . وما أن يحين دوره للإدلاء بصوته حتى تنتقل الكاميرا فى حركة « بان » من وجهة نظره إلى مرشحي الأحزاب المختلفة وكل منهم يشير إليه بيده أو بوجهه بأمل أن يعطيهم صوته ، فى حين يغمز إليه أحد المرشحين البيروقراطيين لافتا انتباهه لعلم اسرائيل ! وأخيرا .. وبعد أن يتسبب فى تحطيم كابينة الاقتراع يعطى صوته أكثر من مرة لكل المرشحين حفاظا على وعده لهم مما يتعذر معها ادخال ورقة الانتخاب فى الصندوق المقدس ، الأمر الذى يبطل صوته . ولا يحصل « صلاح » على السكن أخيرا إلا بعد نصيحة سائق تاكسى من الكيبوتز الذى يقول له : « انك تحصل دائما على ما لا تريده » ، ومن ثم ينظم مظاهرة ضد « الشيكون »

كبيروقراطيين ينقسمون إلى جيل القدامى من أصحاب الخبرة الذين يشغلون الإدارة وعمال ، بسطاء ، وهو التقسيم الذى يتعارض مع خرافة التضامن الاشتراكى والمثالية الجماعية . فالفيلم يقدمهم غير مباشرين بالظروف الصعبة التى يعيشها جيرانهم من فقراء «المعبرة» ، فى مشهد اجتماع تقترح سكرتيرة الكيبوتز - زهاريرا هاريفاي - تبني قضية سكان المعبرة وإذا بهم يرفعون أيديهم جميعا بالموافقة بطريقة آلية ، فى نفس الوقت الذى يواصلون فيه ممارسة لعب النرد وشلونهم العادية ، ومع هذا فلا أحد منهم يتطوع بالعمل لمساعدة سكان «المعبرة» ، والاثنان اللذان تطوعا تم اختيارهما بالصدفة ، حيث كانا مستغرقين فى الحديث لدرجة أنستهم خفض أيديهم عندما تم الاقتراح الثانى . ومع هذا فإن السكرتيرة تعرض الأمر كأحسن ما يكون قائلة فى صوت كله ثقة بالنفس كعادة جيل الكيبوتز: لقد برهنتم ثانية على نضجكم الأيدلوجى ، وهكذا تذهب الباحثة الاجتماعية - «جيلا الماجور» مترددة إلى «المعبرة» ، ومأن تبدأ فى توجيه أسئلتها البيروقراطية حتى تجد نفسها عاجزة عن التواصل معهم . ففى حين يبحث «صلاح» عن مساعدة اقتصادية ملموسة ، تحاول البحث عن طفولته التى قد تكون سببا فى وضعه الحالى . وفى قلب «كرنفالى» للأدوار يتحول صلاح الأمى الفقير هو المعالج النفسى لها حيث تشكو له وضعها المأساوى فى «الكيبوتز» حيث عليها أن تشارك اثنتين فى غرفتها - وعليه هو عائل الأسرة الكبيرة التى تعيش فى غرفة واحدة أن يتعاطف مع «محنتها» ! وعلى النقيض من ادعاءات الكيبوتز بالاشتراكية والمساواة فى العمل فإنهم يستعينون بالأيدي العاملة الرخيصة من جيرانهم فى «المعبرة» (كانت مثل هذا الصورة فى بداية الستينيات تمثل صدمة صارت الآن قضية هامة ضد نظام الكيبوتز كمؤسسة) . وكمثال فقد تم استئجار صلاح لحمل خزانة ملابس ، ونظرا لعدم وجود ميزانية رسمية فى الكيبوتز لدفع أجور عمال من الخارج يقررون دفع أجره من ميزانية الماشية . وعندما يطالب رئيسهم البيروقراطى المتشدد بمساعدته فى حمل خزانة الملابس يقابلون أوامره باللامبالاه ، على عكس الصورة المشهورة عن نصحيات سكان الكيبوتز .. ولتظل خزانة الملابس مكانها ، ومع قرب نهاية الفيلم نكتشف أنها تحولت إلى عشة للدجاج ! ثم إلى مكان للتبادل التجارى حيث يجلس البطل وهوىحصى فى حرص مهر ابنته الذى دفعه له خطيب ابنته ، لكن لسوء حظه يضطر لإعادته حيث يدفعه مهرأ لخطيب ابنته .. فتاة الكيبوتز . وهو موقف تسبقه مناقشة سياسية تثير الضحك عندما تعترض المرأة البيروقراطية على اشتراك أى من سكان الكيبوتز فى عملية اضطهاد المرأة ببيعها طبقا للتقاليد الشرقية ، محذرة إياهم بأن هذا الإجراء سيجعل سكان «المعبرة» رافضين لأى عمل

الفيلم المناهض للمؤسسة الحاكمة وشكهما في عرضه في الخارج. ومن السخرية أن يكون عنوان نقد نهاما، Nehama هو، الشعب يختار.. فيلم النخبة، يصور نزعة التعالي ازاء موقفه من جمهور الفيلم وفي لهجة لاتخلو من القسوة كتب، جانوث، : حتى في الكاريكاتير فليس كل شيء مسموح به. فهناك الكاريكاتور الذي يبرز أنف اليهودي، وهناك الكاريكاتور الذي تمثل فيه اسرائيل في صورة عضو، البالماخ، - الذي يرمز أيضا إلى نوعية الصابرا- كأحد الحالمين بين عمالقة العالم، فماذا نرى في هذا الفيلم؟ نرى بعضاً من ذوى الأنوف الطويلة جداً.. وهو يمثل عيبه الرئيسي. والا كيف صور الفيلم الصندوق القومي اليهودي؟ لقد قدمها على انها منظمة تجمع مالها بالخداع عن طريق زراعة غابات تسمى بأسماء انيهود. (واذا كان الفيلم سيعرض في الخارج.. ترى ماذا سيقولون)، وماذا عن الاحزاب؟ كلهم في نفس حقبة الخداع والخيانة.. أما الكيبوتز فهم مجموعة من الشباب الذين يستبد بهم وبعض ذوى الخبرة الذين يبعثون على الجهامة.. أما عن موظفي الوكالة اليهودية فليسوا سوى مجموعة من البيروقراطيين^(٣٦). ويواصل الناقد مقالته مقارنا بين النص المسرحي الذي قدمه مسرح، فرقة الناهال، والبصل الأخضر، وبين الإعداد السينمائي قائلا:، إن النص المسرحي كان يحمل ويؤكد على القيم التربوية لمجتمعنا.. ويبدو أن اسم، صلاح، بطل الفيلم استخدم هنا كمجاز واستعاره لكل السفارديم.. من ناحية أخرى فإن الفيلم لا يحمل أي هدف تربوي، وعندما يكره، صلاح، ان يعمل مفضلا لعب النرد فإن هذا يبدو مضحكا، إلا أننا في الفيلم نضحك على كل شيء وعن واقعنا وليس مطلوبا أن نضحك على كل شيء، إن الفيلم يزيد من شعورنا باليأس وهو عيب الفيلم الرئيسي،^(٣٧).

وكتب ناقد صحيفة، الجيروساليم بوست، (قراؤها من الدبلوماسيين والمهاجرين الناطقين بالانجليزية والجاليات الأجنبية.. فضلا عن مشتركها في الخارج، خاصة في بريطانيا والولايات المتحدة) معبرا عن شكوكه في عرض الفيلم بالخارج، باعتبار ان الفيلم منتج صناعي يمكن القول أن الفيلم لا يصلح سوى للاستهلاك المحلي وليس للتصدير، وهو نقد لا يعبر عن رأي في التمثيل أو حتى في التصوير (الفيلم من تصوير فلويد كروسبي) أردت فقط أن أقول لا يضيف أية قيمة لصورة اسرائيل في الخارج،^(٣٨). وهو نفس النقد الذي يتعامل بسطحية مع، المشكلة العرقية، كما يقدمها

(٣٦) المرجع السابق: تعتبر جملة when we came Back جملة نمطية تتردد بين الاوساط البيروقراطية ومواقع الادارة والسياسيين لأنها تذكرهم بما انجزوه من اعمال كتجفيف المستنقعات وأعمال التشجير.. وهي الجملة التي يستخدمها الفيلم على لسان البيروقراطية.. فضلا عن أن العبارة تشير إلى المركز الاجتماعي للمتحدث.

(٣٧) جانوث: الشعب يختار.

(٣٨) صحيفة جيروساليم بوست في ٥ يونيو ١٩٦٤ وملف فيلم صلاح شاباتي في أرشيف القدس السينمائي.

الفيلم على أن الحل يكمن في انتقال البطل من « المعبرة » إلى سكن دائم (شيكون) ، وباعتبار القضية التي يطرحها الفيلم من بقايا الماضي .. وعلينا ان ننظر الى هذا الماضي ضاحكين .. غاضبين ، خاصة لنا الذين لم يعانون من هذه الفترة .. مثل هذا النقد الذي يتناول الفيلم من هذا الجانب فقط .. يتجاهل حقيقة أن نفس المشاكل التي يتناولها الفيلم مازالت موجودة رغم انتهاء فترة « المعبرة » رسميا في الستينيات، بل وزادت تفاقما مع انتقال الخلاف والتوترات العرقية / الطبقية إلى داخل « الإسكان الدائم » ، وصدمة التعبير الساخر للمؤسسة يأتي أحيانا مصحوبا بشفقة في غير محلها وبطريقة يبدو فيها الشعور بالتفوق على السفارديم . فالناقد « بيلتزكي » يكتب ثانية في صحيفة « الهاميشمار » يقول: « لقد تابعت البطل وكل من حوله وقلبي يملؤه الحسرة . الحسرة لأن دولة اسرائيل في مراحل خلاصها الأولى كانت فاسدة .. قبيحة ولا انسانية .. لأن رجال الكمبيوتر يظهرون في مثل هذه الصورة المشوهة وهي صورة لا ينافسه في تقديمها سوى عدو حادق حيث يستقبل حفنة من البيرقراط عودة اخوانهم العائدين من جحيم الجيتو للوطن، وحيث تظهر البرجوازية الاسرائيلية كلب ضال، ولأن الاحزاب في اسرائيل لا تبدو فقط من خلال مرآة مشوهة لكوميديا فجة .. بل من خلال مرآة قبيحة تعكس صورة حياتنا ومنظمتنا العامة . وعلينا ان نفكر مرتين قبل ان يمثلنا هذا الفيلم في الخارج» (٣٩) . ان ذاكرة الكاتب لتاريخ اليهود كذاكرة الصهيونية بصفة عامة قاصرة على تجربة يهود أوروبا، وصناعة النقد السينمائي كصناعة السينما لا ترى تجربة يهود الشرق الاوسط إلا على ضوء كوارث يهود أوروبا الشرقية ، فالناقد مثلا لا يناقش « كيشون » حول « حقيقة » تأخر اليهود في البلاد العربية والإسلامية، بل في كيفية إبراز تأخر بطله . وفي مقارنة بين عمل « كيشون » للروائي اليديش « شولوم اليكيم » ALeichem في نزعتة الانسانية عند تناوله لحياة اليهود في جيتو أوروبا الشرقية مشيرا إلى أن عظمة الاخير تأتي من تناوله لأبطال هذا الجيتو بعاطفة وحب .

« إن أبطال « شولوم » يعيشون أيضا في « معبرة » .. هي الجيتو الخائق، ويبحثون عن خلاص للخروج منه، لذا فإن عظمتهم ككاتب تأتي من تعاطفه مع كل من استطاع الهرب من الجيتو .. بينما نجد « كيشون » يستمع لبطله ولو للحظة واحدة .. إن بطله لم ينشأ في المعبرة، ولم يعرف الحب والعاطفة .. لذا ينقصه العنصر الدرامي .. وهو عنصر خطير .. البداوة في أعماقه في حاجة للنغمة الشاعرية التي تمنح الحب والعطف » (٤٠) . و نقد « بيلتزكي » لا يكشف عن سوء فهم

(٣٩) بيلتزكي: « رأى آخر حول فيلم « صلاح شاباتي » ..

(٤٠) نفس المرجع السابق.

فقط لوضع السفاردي ، بل يقع في خطأ موضوعي بتطبيقه مقاييس الدراما على فيلم يتصف بالاحتفالية الكوميديّة. وللأسف فإن مثل هذه المقارنة بين شخصية يهودي الشرق الأوسط ويهودي أوروبا الشرقية تبدو مألوفة في الولايات المتحدة نظرا لتعطش يهود أمريكا لمعرفة تاريخ اليهود الشرقيين الذي سمعوا عنهم من خلال حكايات أجدادهم عن « الشيئل » ، إضافة إلى هذا أن نجاح الفيلم ارتبط بنجاح فيلم عازف الكمان على السطح (١٩٧١) (٤١) الذي قام فيه الممثل « توبول » بدور « تيفاي » (وهو مأخوذ عن رواية « شولوم » المسماة « تيفاي وبناته السبع ») (٤٢).

لقد شجب النقاد الاسرائيليون « يمينية » ، « كيشون » ، لسخريته من مؤسسة ينتمون اليها غريزيا ، إلا أنهم لم يختلفوا معه حول إجادته تصويره ليهود الشرق ، وبهذا يعبرون عن إجماع لا يشمل منتجي الفيلم ونقاده فقط بل « اليمين » و « اليسار » . وعند إعادة تقييم الفيلم عند عرضه ثانية عام ١٩٧٠ وهي فترة شهدت ازدياد تمرد السفارديم ككتب الناقد « يوسف شاريك » ، بأن الفيلم بمثابة وثيقة عن الاستشراق .. فالمخرج لا يذرف الدموع أو يبدي نزعة عاطفية حول التفرقة العنصرية التي يصادفها المهاجر الشرقي الفقير .. فهو طفيل كسول يرفض العمل ويستولى على نقود أطفاله الكادحين ليسكر بها على المقهى . انه يطلب الإحسان والمعروف مقابل لاشيء ويستغل الدعوى بأن « السود screwed » (وهي عبارة كانت أكثر شيوعا في الفترة التي كتب فيها « شاريك » ، مقالته مما كانت عليه فترة عرض الفيلم ، وهكذا .. فإن كوميديا كيشون تكون أفضل عندما تناقش أمورا جادة أكثر مما تهدف إلى الضحك » (٤٣).

ويختتم الكاتب مقالته بقوله : « إن مبعث القوة في هذا الفيلم واستمرارية وجوده يعود أولا لكونه وثيقة اجتماعية .. ثم ثانيا لأنه كوميدي » ، وبشكل عام فإن النقاد اعتبروه وثيقة أنثروبولوجية للسفارديم . والنظرة الفاحصة لبنية سرد الفيلم وتكنيكه السينمائي يكشف عن تشويه بالغ للمؤسسة مع قبول ضمنى لتبريراتها في تفسير « مشكلة الفجوة » ، وهو تعبير مخفف للمشكلة ، وذلك أن الفيلم من خلال أداء « توبول » الساحر لدور المتوحش النبيل (٤٤) يستغل الأنماط الشرقية في الهجوم على

(٤١) النسخة الاولى من الفيلم أنتجها وأخرجها جولان عام ١٩٦٦ تحت اسم « تيفاي بائع اللبن » ولعب البطولة « شموئيل رودنسكي » .

(٤٢) اعلان « هيرالد تريبيون » .. أكثر من لمسه ..

(٤٣) يوسف شاريك : هآرتس ٥ نوفمبر ١٩٧٠ .

(٤٤) ليزيلي فيلدر : « إلى الاغيار » حيث يشير صراحة الى شخصية صلاح باعتباره من « يهودي الشرق الأسود » .

المؤسسة .. من هنا فالفيلم يمثل هجاء وسخرية للعديد من مراكز النخبة الحاكمة .. مثل:
١ - بيروقراطية الحكومة ٢ - الفساد الحزبي ٣ - اشتراكية / رأسمالية الكيبوتز ٤ - نفاق ورياء
الصندوق اليهودي القومي ٥ - البرجوازية الصاعدة .

واضطهاد السفاردي في الفيلم من جانب المخرج لم يكن سوى ذريعة لمهاجمة ، يسار،
المؤسسة وكان نبوءة سياسية من جانبه، ذلك أن التحالف الجزئي والغامض بين السفارديم وحزب
الليكود عام ١٩٧٧ لم يكن ليتحقق إلا بقدره الليكود على استغلال كراهية السفارديم المتأصلة لحكومة
حزب العمل على امتداد ثلاثين عاما .

وإذا كان البطل ، صلاح شاباتى، من السفاردي إلا أن الفيلم لم يكن يهدف بلا جدال
للحديث عنهم . فالبطل ساذج ونموذج لتراث طويل تلعب فيه شخصية اللامنتمي الساذج دور النقد
الاجتماعي / الثقافي . وهو في هذا يختلف عن سذاجة أبطال الأدب مثل ، كاتديد، (*) أو ، سعيد ابو
النخاس، في رواية ، المتشائل ، اميل حبيبي الذي يمثل أساسا أسلوبا للسرد يقدم المؤلف من خلاله
منظورا جديدا . وسذاجة ، صلاح ، موظفة الى حد ما لمهاجمة غموض ولغز ما يسمى ، أرض
اسرائيل العاملة ، (٤٥) في حين أنها أداة أكثر سخرية على ، صلاح ، ذاته ومايمثله (النزعة
الشرقية عند السفارديم كمثال) . انه بهذا نقيض البطل عند ، ياروسلاف هاسيك ، حيث يستغل
سذاجة بطله كوسيلة للهجوم على النزعة العسكرية الاوربية وليس كسخرية من تخلف بطله . في
حين أن ، كيشون، المخرج يشكل بطله صلاح بما يتفق مع الأنماط التي ارتبطت به اجتماعيا .. ومن
ثم يبدو صورة كاريكاتورية ساخرة من غالبية السفارديم . لم يكن الهدف من شخصيته ، صلاح ،
كمال مستقبله النقاد باعتباره سخرية فردية بل كجماع لجوهر اليهود الشرقيين . وهكذا نجد ثانية كما
في تصويرهم للعرب الانقسام المانوي Mancihean splitting ذا النزعة العاطفية السائدة في
الخطاب الاستعماري ، ، فالجوهر ، والماهية تنقسم لقطين .. الايجابى حيث يبدو السفاردي
مخلصا وصريحا ولاذعيا .. أما القطب الثانى فهو السلبى حيث يبدو كسالى ولاعقلانيين
وبدائيين وجهلة وشهوانين . من هنا نجد صلاح (والفيلم) يتحدث بصيغة الجمع . وسخرية ،
كيشون المناهضة للمؤسسة تضع الجميع على قدم المساواة .. من بداخلها وخارجها - فهي سخرية

(*) ، كاتديد، رواية لفولتير، أما ، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبى النمى المتشائل، للروائى والكاتب الفلسطينى ، أميل
حبيبي، (الترجم) .

(٤٥) وهو تعبير يعبر عن وجهة نظر الصهيونية والاشتراكية وتبناه حزب العمل كأيديولوجية تفرض قيما وانماطا
للسلوك الاسرائيلى ، وكما ذكرنا في الفصل الأول فإن هذه الاحزاب على اختلافها ترى ان العمل العبرى
ضرورة حتمية لتحقيق العودة إلى زبون حيث يصبح العمل بمثابة التزام اخلاقى لليهود ، زبون ، الجدد على
نقيض يهود ، الجيتو ..

رجعية لفشلها في نقد وجهة نظر المؤسسة للشرقيين ومن ثم تحافظ على التحيزات القديمة . في بداية الفيلم ومع مشهد العناوين يهبط صلاح من الطائرة إلى أرض اسرائيل مجردا من ماضيه الشخصي والجماعي ، ولأننا لانعرف من أى بلد هو قادم يظل إنسانا بلاوطن أو ثقافة . ونحن لانرى خطوات هبوطه الأولى على الأرض المقدسة من وجهة نظره لأن الكاميرا تصوره من منظور تجريدى ومن وجهة نظر قدامى اليهود، بمعنى أن الفيلم يسلم مقدما بالتجانس التاريخي والذي يبدو فيه اليهود من الدول العربية والاسلامية وكأنهم يصنعون أقدامهم على المسرح العالمي بمجرد هبوطهم على خريطة الدولة العبرية، تماما كما يبدأ تاريخ فلسطين عندهم مع اكتشاف يهود أوربا لها ، والتاريخ السفاردي الحديث بهذا المنظور يبدأ مع عمليات البساط السحري ، وعلى بابا، (الأخير معروف باسم عملية ايزرا ونحميا ويقصد بها عملية وصول يهود العراق اليها عام ٥٠ - ١٩٥١ في حين تشير الأولى لوصول يهود اليمن ٤٩ - ١٩٥٠) . وهى أسماء مستعارة من قصص الف ليلة وليلة ، وتحمل نزعة استشراقية من خلال إبراز تخلفهم الديني والتكنولوجي وحيث تمثل الطائرة لهم البساط السحري، الذى يحملهم الى الأرض الموعودة . وعدم تحديد هوية البلد الذى جاءوا منه يتمثل في صلاح الذى يمثل مزيجا من أنماط اليهود الشرقيين . فالبيجامة التى يرتديها تشير إلى أنه ، عراقى ، والكتاب المقدس والمواظبة على الصلاة صفة يمنية، أما العنف ونوبة الكويزا ، فترتبط بالمغربى ، أما مشروب العرق ، ولعبة النرد والكسل فكلها صفات ترتبط بكل يهود الشرق . وعدم تحديد جنسيته تبدو أيضا في لهجة المهاجرين الجدد وذلك عن قصد من المخرج والممثل ، نوبول ، ، كما لو كانت لهجة تجمع كل الشرقيين . هذا التجانس السطحي يذكرنا بصورة الشرق الوحيدة التى تقدمها هوليوود حيث تبدو فيها بغداد كمزيج من المدن الفارسية والهندية .. بل والصينية .. وقد اجتمعت كلها تحت لافتة الشرق .. هذا التعميم حول يهود الشرق فى الفيلم وضمن سياق الاضطهاد العرقى يذكرنا بما يطلق عليه البرت ميمى ، .. علامة الجمع ، حيث تختزل الطبقات المضطهدة بل وشعوب بكاملها تحت حكم الاستعمار الاوربى إلى وحدة متجانسة باعتبار الكل واحد، عبر ايدولوجية قهرية تعمل على تبرير السيطرة . وفى حين يقدم الفيلم نماذج وأنماط متباينة من الاشكنازيم .. من الكيبوتز .. الصابرا .. الرومانس .. اشكنازى من المعبرة ، .. سائق تاكسى .. زوجين ثريين يتشاجران .. ممثلين لعدة أحزاب .. يهود من نيويورك ودينرويت ، فإن السفارديم يبدون كجموع متجانسة يتشابهون مع البطل باستثناء ولديه (شايك ليفى وجيولانونى) والذين يتزوجان فى النهاية من جيل الصابرا حيث يتمتعان بنوع من الفردية والتميز، ليس باعتبارهم من السفارديم بل باعتبارهما شابين يبحثان عن هوية جديدة وهو ما يبدو فى اللقطات التى تجمع بينهما وبين حبيبها الاشكناز (اريك اينستايين وجيلا الماجور) . وهى الملاحظة التى علق عليها الناقد يوسف شاريك ، من أن المخرج لم يؤكد بمايكفى ، الصراع

المؤسسة .. من هنا فالفيلم يمثل هجاء وسخرية للعديد من مراكز النخبة الحاكمة .. مثل:
١ - بيروقراطية الحكومة ٢ - الفساد الحزبي ٣ - اشتراكية/ رأسمالية الكيبوتز ٤ - نفاق ورياء
الصندوق اليهودي القومي ٥ - البرجوازية الصاعدة .

واضطهاد السفاردي في الفيلم من جانب المخرج لم يكن سوى ذريعة لمهاجمة ، يسار،
المؤسسة وكان نبوءة سياسية من جانبه، ذلك أن التحالف الجزئي والغامض بين السفارديم وحزب
الليكود عام ١٩٧٧ لم يكن ليتحقق إلا بقدره الليكود على استغلال كراهية السفارديم المتأصلة لحكومة
حزب العمل على امتداد ثلاثين عاما.

وإذا كان البطل ، صلاح شاباتى، من السفاردي إلا أن الفيلم لم يكن يهدف بلا جدال
للحديث عنهم . فالبطل ساذج ونموذج لتراث طويل تلعب فيه شخصية اللامنتمى الساذج دور النقد
الاجتماعي/ الثقافي . وهو في هذا يختلف عن سذاجة أبطال الأدب مثل ، كاتديد، (*) أو ، سعيد ابو
النحاس، في رواية ، المتشائل ، اميل حبيبي الذي يمثل أساسا أسلوبا للسرد يقدم المؤلف من خلاله
منظورا جديدا . وسذاجة ، صلاح ، موظفة الى حد ما لمهاجمة غموض ولغز ما يسمى ، أرض
اسرائيل العاملة، (٤٥) في حين أنها أداة أكثر سخرية على ، صلاح ، ذاته ومايمثله (النزعة
الشرقية عند السفارديم كمثال) . انه بهذا نقيض البطل عند ، ياروسلاف هاسيك ، حيث يستغل
سذاجة بطله كوسيلة للهجوم على النزعة العسكرية الاوربية وليس كسخرية من تخلف بطله . في
حين أن ، كيشون، المخرج يشكل بطله صلاح بما يتفق مع الأنماط التي ارتبطت به اجتماعيا .. ومن
ثم يبدو صورة كاريكاتورية ساخرة من غالبية السفارديم . لم يكن الهدف من شخصيته ، صلاح ،
كمالم يستقبله النقد باعتباره سخرية فردية بل كجماع لجوهر اليهود الشرقيين . وهكذا نجد ثانية كما
في تصويرهم للعرب الانقسام المانوي Mancihean splitting ذا النزعة العاطفية السائدة في
الخطاب الاستعماري ، ، فالجوهر ، والماهية تنقسم لقطبين .. الايجابي حيث يبدو السفاردي
مخلصا وصريحا ولاذعا .. أما القطب الثاني فهو السلبي حيث يبدوون كسالي ولاعقلانيين
وبدائيين وجهلة وشهوانين . من هنا نجد صلاح (والفيلم) يتحدث بصيغة الجمع . وسخرية ،
كيشون المناهضة للمؤسسة تضع الجميع على قدم المساواة .. من بداخلها وخارجها - فهي سخرية

(*) «كاتديد» رواية لفولتير، أما «الوقائع الغريبة» في اختفاء سعيد أبي النمس المتشائل» للروائي والكاتب الفلسطيني «أميل حبيبي» (المترجم) .

(٤٥) وهو تعبير يعبر عن وجهة نظر الصهيونية والاشتراكية وتبناه حزب العمل كأيديولوجية تفرض قيما وانماطا
للسلوك الاسرائيلي ، وكما ذكرنا في الفصل الأول فإن هذه الاحزاب على اختلافها ترى ان العمل العبري
ضرورية حتمية لتحقيق العودة إلى زيون حيث يصبح العمل بمثابة التزام اخلاقي لليهود ، زيون ، الجدد على
نقيض يهود «الجيتو» .

رجعية لفشلها في نقد وجهة نظر المؤسسة للشرقيين ومن ثم تحافظ على التحيزات القديمة . في بداية الفيلم ومع مشهد العناوين يهبط صلاح من الطائرة إلى أرض اسرائيل مجردا من ماضيه الشخصي والجماعي ، ولأننا لانعرف من أي بلد هو قادم يظل إنسانا بلاوطن أو ثقافة . ونحن لانرى خطوات هبوطه الأولى على الأرض المقدسة من وجهة نظره لأن الكاميرا تصوره من منظور تجريدي ومن وجهة نظر قدامى اليهود، بمعنى أن الفيلم يسلم مقدما بالتجانس التاريخي والذي يبدو فيه اليهود من الدول العربية والاسلامية وكأنهم يضعون أقدامهم على المسرح العالمي بمجرد هبوطهم على خريطة الدولة العبرية، تماما كما يبدأ تاريخ فلسطين عندهم مع اكتشاف يهود أوربا لها ، والتاريخ السفاردي الحديث بهذا المنظور يبدأ مع عمليات « البساط السحري » ، وعلى بابا، (الأخير معروف باسم عملية ايزرا ونحميا ويقصد بها عملية وصول يهود العراق إليها عام ٥٠ - ١٩٥١ في حين تشير الأولى لوصول يهود اليمن ٤٩ - ١٩٥٠) . وهي أسماء مستعارة من قصص « الف ليلة وليلة » وتحمل نزعة استشراقية من خلال إبراز تخلفهم الديني والتكنولوجي وحيث تمثل الطائرة لهم « البساط السحري » الذي يحملهم الى الأرض الموعودة . وعدم تحديد هوية البلد الذي جاءوا منه يتمثل في صلاح الذي يمثل مزيجا من أنماط اليهود الشرقيين . فالبيجامة التي يرتديها تشير إلى أنه « عراقي » ، والكتاب المقدس والمواظبة على الصلاة صفة يمنية ، أما العنف ونوبة « الكويزا » فترتبط بالمغربي ، أما مشروب « العرق » ولعبة النرد والكسل فكلها صفات ترتبط بكل يهود الشرق . وعدم تحديد جنسيته تبدو أيضا في لهجة المهاجرين الجدد وذلك عن قصد من المخرج والممثل « توبول » ، كما لو كانت لهجة تجمع كل الشرقيين . هذا التجانس السطحي يذكرنا بصورة الشرق الوحيدة التي تقدمها هوليود حيث تبدو فيها بغداد كمزيج من المدن الفارسية والهندية .. بل والصينية .. وقد اجتمعت كلها تحت لافتة « الشرق » . هذا التعميم حول يهود الشرق في الفيلم وضمن سياق الاضطهاد العرقي يذكرنا بما يطلق عليه « البرت ميمي » .. « علامة الجمع » ، حيث تختزل الطبقات المضطهدة بل وشعوب بكاملها تحت حكم الاستعمار الاوربي إلى وحدة متجانسة باعتبار « الكل واحد » عبر ايدلوجية قهرية تعمل على تبرير السيطرة . وفي حين يقدم الفيلم نماذج وأنماط متباينة من الاشكنازيم .. من الكيبوتز .. الصابرا .. الرومانس .. اشكنازي من « المعبرة » .. سائق تاكسي .. زوجين ثريين يتشاجران .. ممثلين لعدة أحزاب .. يهود من نيويورك وديترويت ، فإن السفارديم يبدون كجموع متجانسة يتشابهون مع البطل باستثناء ولديه (شايك ليفي وجيولانوني) والذين يتزوجان في النهاية من جيل الصابرا حيث يتمتعان بنوع من الفردية والتميز ، ليس باعتبارهم من السفارديم بل باعتبارهما شابيين يبحثان عن هوية جديدة وهو ما يبدو في اللقطات التي تجمع بينهما وبين حبيبها الاشكناز (اريك اينستايين وجيلا الماجور) . وهي الملاحظة التي علق عليها الناقد « يوسف شاريك » من أن المخرج لم يؤكد بما يكفي « الصراع

بين الأب اليهودي الشرقي وابنه وابنته اللذين يعتبران أنفسهما من «الصابرا»^(٤٦) كما لو أن اندماج شباب يهود الشرقيين لمجتمع الصابرا أمر سهل لا يمثل إشكالية وأن اعتبارهما من الصابرا مسألة اختيار تلقائي حر. والإشارات المتناثرة حول ماضيه هي بمثابة اختزال طوبوغرافى ليهود الشرق ممثلة في صحراء ، وهو الاختزال الذى ارتضاه السفاردى ممثلا في صمته أن «حبوبه» ابنة البطل تعاتب صديقها في رفق عندما يتهم والدها بقبوله العيش في الصحراء بقولها: «ليس من اللائق أن تحدثه بهذا الأسلوب» دون أن تدحض اتهامه. وعلينا ان ننظر الى عملية اختزال الصحراء هذه كجزء من تراث التصوير الطوبوغرافى للعالم الثالث في أفلام العالم الاول حيث تختزل افريقية في افلام طرزان الى مجرد غابة شاسعة ، سكانها متوحشون دون ماتفرقة بين لغاتها وثقافتها المتعددة . وبالمثل فإن هوليوود تصور البلدان العربية على أنها مجرد صحراء مترامية الأطراف، حتى المشاهد التى تشير إلى حضارتها كما في «لورانس العرب» -١٩٦٢- الذى يتعاطف بسطحية مع العرب إلا أنه يفتن بالمستعمر البريطانى وليس بالعرب. وليس مدعاة للدهشة ضمن هذا السياق أن نجد البلاد الإسلامية في الفيلم على أنها أرض قفر و.. بلا حضارة.

وبناء على الايدلوجية المهيمنة والسائدة في الفيلم، فإن سمات البلدان «النامية» والمشرق (اللفانت) التى جاءوا منها، هي المستولة عن تخلف اليهود الشرقيين في اسرائيل - إن أول مايفعله البطل عند وصوله الى «المعبرة» هو لعب النرد حيث نراه في لقطة طويلة وهو يلعب (مع «اشكنازى» من المعبرة) في المقدمة بينما يبدو في خلفية الصورة زوجته وأولاده - إن مشكلته كما تبدو -ضمنيا- تنبع من استمتاعه «الطبيعى» بلعب النرد وشرب «العرق» يوميا - والموسيقى التصويرية التى تصاحب خلفية المشهد هي الموسيقى العربية التى تتميز بالربع تون .. (خاصة مع سماع العود والفلوت) التى تدعم مدى الارتباط بين الاستشراق والبطالة والخمول، بينما تصاحب الموسيقى الغربية العاطفية (كتبها يوهانان زاراي) فى المشهد العاطفى بين «حبوبه» و«زيجى» صديقها من الكيبوتز، وجوهر الطبيعة الشرقية نراها عبر مقارنتها بالاشكناز فى مشهد لعب النرد- وهى لعبة ترتبط بأسلوب حياة طفيلية ولا تتطلب ذكاء كبيرا- يتبعه اختفاء وظهور على مشهد اثنين من الكيبوتز وهما يلعبان الشطرنج وهى لعبة تتطلب من لاعبيها نسبة عالية من الذكاء (والمفارقة هنا أن الشرق هو اصل اللعبة) .. ومع تطور الأحداث يكرر الفيلم «موتيفة» كسل «صلاح» المزمّن، ففي مشهد تشجير الغابة تبدو لامبالاته بما يقوم به مقارنة بالعمال الصناعيين، وعندما يحاول اليهودى الأمريكى النقاط صورة له يدعى أنه يعطله عند العمل، وعندما يفصل من عمله يحمّد الله

(٤٦) شاريك : البطل الذى نضج.

على هذا^(٤٧). ويرى الممثل «توبول» ان المخرج تعمد اختيار اسم البطل «صلاح شاباتى» لأن كل يوم عنده هو يوم عطلة السبت عند اليهود (شاباتى بالعبرية تعنى السبت أى يوم الراحة عند اليهود)^(٤٨).

ومع التناقض والازدواجية التى تتسم بها الأنماط العرقية فإن بطالة وكسل «صلاح» تشكل جزءا من جاذبية هجومه على المؤسسة، إلا أنها «تفسر» أيضا سر تأخره وأولاده. فهو يرفض تحمل اعباء عائلته وأولاده الكثر والذين يكاد لا يذكر عددهم واسماءهم كما تقول كلمات الاغنية شبه الشرقية التى يتغنى بها فى المقهى، عندما يراه رجال الحزب الفاسد كم طفلا لديك؟ الله أعلم.. ربما ثلاث عشرة.. ربما أكثر.. سوف يرزقه الله.. وتيمة «كثرة الاطفال» مستخدمة كعنصر كوميدى فى مواقف الفيلم المختلفة. فى بداية الفيلم نجد صلاح يحصى اطفاله مع وصوله ارض المطار مقارنة بزميله اليهودى الأمريكى يحصى حقائبه. وهو يسمى مولوده الذى لم يأت بعد باسم «بن جوريون» وعندما يكتشف ان المولود بنتا يسميها بولا (وهو اسم زوجة بن جوريون) ! كما يستخدم الفيلم موتيفة انجاب الاطفال للسخرية بالمؤسسة الحاكمة بشكل عام بالحملة الدعائية التى أطلقها بن جوريون بمنح كل أسرة مائة ليرة تنجب عشرة أطفال فى محاولة منه لزيادة النسل ومن ثم زيادة عدد سكان اسرائيل^(٤٩).

ونظرا لأن الفيلم يتجاهل تاريخ اليهود الشرقيين، فإنه لا يذكر الحقيقة التى تقول بأن نسبة كبيرة من هذه العائلات لم تواجه مثل هذه المشاكل المالية فى البلاد التى جاءوا منها كما حدث معهم فى اسرائيل. ويواصل البطل سلوكه اللامسئول حتى عندما يهجر ابنه المدرسة (يويك آرنون)، كما يستولى على أجور ولديه اللذين تحولوا إلى اشكناز ليسكر ويلعب بها الفرد. وكما يرى صانعو الفيلم فإن صلاح يبيع ابنه ليواصل حياته - باعتبار سلطته كأب وان النظام الأبوى الشرقى يمثل نوعا من الاحتكار - وبدراسة بسيطة يتضح أن تراث اليهود الشرقيين فى مثل هذه الحالة يقضى بمنح «دوطة» للعريس^(٥٠)، والبطل يعلن عن رفضه الحديث مع النساء وهو ما يتفق مع عقيدة الاشكناز أكثر من عادات السفاردى. والمساحة التى يخصصها الفيلم لزوجته (استير

(٤٧) لعب مهاجرو الشرق دورا هاما فى غائبة مشروعات التنمية الزراعية والبنية التحتية التى قامت بها الحكومة فى فترة الخمسينيات لامتناس البطالة وقد مثل يهود الشرق نسبة عالية فى هذه المشروعات (٧٠٪ من العاملين بالزراعة وغيرها) نظير أجور ضعيفة يعتبرها «سويسكى» مجرد تعويض عن البطالة أكثر منها أجورا منتظمة.

(٤٨) دافار - حوار مع توبول فى ٥ يونيو ١٩٦٤.

(٤٩) وهى فكرة وجدت صدق وانتشارا كبيرا حتى فى أغاني الاطفال حيث تقول أغنية منها (أحب عشرة أطفال من اجل بلدى ولنسلم فخورا جائزة بن جوريون).

(٥٠) فى بعض المجتمعات كما فى انغراف فإن «الدوطة» لا ترتبط بنوعية الحس، حيث يتوقف الأمر على الوضع الاقتصادى للعريس والعروسة، فقد تدفعها عائلة العريس وأحيانا تدفعها العروس.

جرينبرج) لايزيد عن حوار تلوم فيه زوجها على ما آل إليه حال الأسرة . « أنك تجلس هنا كملك طوال النهار .. لاتفعل شيئا سوى لعب النرد وشرب العرق » تقول هذا وهي تتصور مقدمة الصورة وهي تقوم بأعمال المنزل بينما يحتل زوجها الخلفية لايفعل شيئا، هذه الإدانة السينمائية للبطل تستدعى للذاكرة الأفكار الرسمية حول تأخر السفارديم في اسرائيل.

الزوجة : ان الاطفال يلعبون في التراب والكبار يتسكعون كالمجرمين.

صلاح : وهل هذا ذنبى؟

الزوجة : ربما تعلم الحكومة بأننى حامل؟

صلاح : وماذا نفعل ؟ يقولون بأنهم سيمنحوننا سكنا ولايفعلون، فلم العمل انن؟

والحوار هنا يؤكد وجهة النظر بأنهم متطفلون ينتظرون مساعدة الحكومة فى الحصول على سكن دون أن يفعلوا شيئا ، حتى لو على حساب استغلال عرق الزوجة وولديهما اللذين على وشك قبولهما فى مجتمع « الصابرا » . وينتهى المشهد به وهو يستولى بالقوة على نقود ابنته «حبوبه» الذى كسبته من عملها ليسكر بها (وبعد استيلائه على نقود ابنه « شيمون ») وهى النتيجة التى تضيف مصداقية على اتهامات الزوجة ، وفى مونولوج فردى (اما الرب) تحت المطر يعترف بصدق اتهامات زوجته ليصبح الضحية هو الذى يدين نفسه .

هذا التمثيل يعيد تشكيل وانتاج السياسة الرسمية التى تقول بأن الوضع السياسى والاجتماعى للسفارديم هو نتاج تأخر البلدان النامية التى جاءوا منها ، ومن عقليتهم المتأخرة وليس نتاج الوضع الطبقي فى المجتمع الاسرائيلى . وفى نهاية الفيلم السعيدة حيث الاحتفال بزواج «حبوبه» و « شيمون» الى عضو الكيبوتز الرومانسى وزميله العامل، ليس هذا فحسب بل وانتقال أسرة البطل « رغم ارادتهم» إلى « الشيكون » (السكن الدائم) حيث نجده فى اللقطة الأخيرة مع عشيرته وهويواصل لعبة النرد. فالمؤسسات الرسمية انن هى التى تعرض غالبا مساعدتها فى حين يرفض التخلّى عن عاداته الشرقية، مثل هذه الصورة حول كسل وطفيلية يهود الشرق تتواءم تماما مع إطار الثقافة الاستعمارية الغربية التى تكرر نصوصها على وصف أولئك الذين يقومون بأصعب الأعمال بأنهم « كسالى » (٥١) . ان السفارديم يعملون غالبا فى اسرائيل فى أعمال لا تتطلب مهارات - حتى

(٥١) كثير من افلام العالم الثالث تجاهد لتحطيم مثل هذه الاسطورة . وكمثال فتحن نرى الخادمة السنغالية فى فيلم Noir de .. (١٩٩٦) للمخرج عثمان سميين وهى تعمل فى المطبخ وتستمع لحوار يدور بين فرنسيين عن كسلها وكسل السود .

لو توافرت - وفي أقصى الأعمال البدنية نظير أجور قليلة ، وهي الأعمال التي تدر أرباحا كبيرة على النخبة من الاشكناز . والبطل كما يبدو في الفيلم عبارة عن سلسلة مركبة من العيوب والنواقص . فهو قادم من اللامكان .. من عالم متخلف .. بلا لغة أو ثقافة .. أو مهنة . وطبيب الأسنان الاشكنازى الذى يقف مع ، صلاح ، فى الطابور أمام مكتب العمل حيث ينتفى الادعاء بالتفرقة بين المهاجرين وبأنهم يعاملون على قدم المساواة .. بل إن المثقف الأوربى مثله مثل السفاردى يشترك فى حملة التشجير .. بحيث يبدو ضمنا وتلميحا أن الظلم الحقيقى هو الذى يقع على ضحية هذه التفرقة المقلوبة .. وجهل البطل يبدو فى عجزه عن التفرقة بين خزانة الملابس وحقيبة الكتب أثناء عمله كبواب فى الكيبوتز . بل إن أفكاره الشيطانية والخبيثة لخداع الحكومة تأتى عبر شخصيات اشكنازية . ان ، جولد ستين ، (اشكنازى ، المعبرة ، الذى يخسر باستمرار أمام صلاح فى لعبة النرد) هو الذى يخبره بإمكانية الكسب من وراء الانتخابات . ومع ان العمل يطيب له إلا أنه يواجه بإشكالية .. وهى أنه لا يكاد يميز بين الحروف العبرية (كل حزب علامته حرف عبرى) وهو الجهل الذى تستغله أحزاب الاشكناز لضمان صوته عن طريق الرشوة ، ونظرا لجهله يضع كل الأصوات فى نفس صندوق الاقتراع . والحيلة التى استطاع بها خداع المؤسسة بحصوله على السكن الدائم كانت من بنات أفكار سائق التاكسى الاشكنازى الذى يقول له ، انك تحصل دائما على مال لا تريده ، وهى الحكمة التى يأخذ بها بتدبير مظاهرة مع أسرته ضد (رغبتهم) فى الانتقال الى ، الشيكون ، وهى المظاهرة التى جاءت بنتيجة عكسية هى الحصول على السكن الدائم . والفيلم هو الذى يزود ايضا الصهيونية المضللة بصورة عن يهود الشرق كما لو أنهم جاءوا من مجتمعات ريفية مقطوعة الصلة تماما بحضارة التكنولوجيا ، كما لو أن مدنا مثل الاسكندرية والدار البيضاء وبغداد واسطنبول وطهران ليست سوى أماكن قفر لا تعرف الكهرباء أو السيارة . وهو سوء الفهم الذى ندركه فى مشهد ، الشيكون ، حيث تبدو أسرته معزولة عن الاشكناز وبذا يتيح للمشاهد الفرصة ، الموضوعية ، لمراقبتهم ، كما هم عليه ، ولنرى محاولاتهم فى السيطرة على التكنولوجيا ، الاسرائيلية ، كالمفاتيح الكهربائية وصنابير المياه والأبواب المتحركة ، التى تبدو كقطار ، كما يقولون ، وفى خوف البطل من الساعة التى تصدر صوتا كطائر الوقواق حتى يخبره ، اشكنازى المعبرة ، و ، إنها مجرد ساعة ، ! .. فبدائية الشرق يقابلها خبرة الاوربى بالتكنولوجيا ! هذه المقارنة الثنائية بين كفاءة وبراعة الاشكنازى بالتكنولوجيا وجهل السفاردى بهانراها فى فيلم آخر من أفلام ، كيشون ، الكوميديية وهو فيلم ، ارفنكا ، Arvinka حيث نلتقى أرفنكا - توبول - واحد من جيل الصابرا الذين يتمتعون بالكفاءة والسحر والحيوية وجاره اليمنى (يوسف بنائى) الذى يعتقد أن الراديو به أرواح ، وفى لقطة استعراضية

« بان » ننتقل إلى الغرفة الأخرى لنكتشف أن الأصوات الغربية التي تنبعث من الراديو هي في الواقع حيلة من « ارفنكا » - توبول - إلا أن اقتراب الكاميرا - زوم - على حدود حصان والثوم (ضد عين الحسود) المعلقة فوق الراديو تؤكد لنا الزعم بالتعارض بين التكنولوجيا وعقلية الشرقي . إذن فكلا الفيلمين ينمان عبر رسم الشخصية الشرقية بتفوق المشاهد الاسرائيلي / الغربي المستنير .. بمعنى ان لقاء الشرق بالقرن العشرين لا يتم إلا عبر اسرائيل^(٥٢) ، وزيارة البطل لمبنى حديث - والتي هي ثمرة اختراع اشكنازي - يوضح للجميع ان « المعبرة » هي المكان الطبيعي للسفاردى . كما يوحي الفيلم بأنه لولا الصهيونية التي حررتهم لظلوا في المنفى مضطهدين بين أمم تعيش في الظلام . وبمنظرة سريعة بعيدا عن تاريخ الهيمنة الصهيونية يتبين لنا أن العكس هو الصحيح . ذلك أن الهجرة لإسرائيل Aliya في نظر كثير من المهاجرين السفارديم تحولت إلى « ياريدا erida » أو هبوط وانهايار ومجازا الهجرة إلى الخارج ، على مستوى المعيشة وظروف السكن والاقامة والمهنة .. وحتى التغذية^(٥٣) . وأفلام « البيروكاس » مثل « صلاح شاباتي » تقوم على وهم اسطوري مزدوج فيما يتعلق ببلدان المنشأ والتقسيم الاجتماعي / العرقي في «سرائين» معا قلب الأوضاع . فتصوير البطن السفاردى يتمحور حول صفات « اللفانتية » ومن ثم إخفاء الحقيقة بأن « عصرية » الاشكنازيم ليست جزءا من تراثهم التاريخي ، بل بفضل نسق من السيطرة تحقق بفضل موقع يهود انشرق في عملية التنمية الاقتصادية .. وهو موقع يعزى إلى نزعتهم التقيدية^(٥٤) . كما يزودنا الفيلم بنوع من الاعتذار والتبرير لممارسة التفرقة العنصرية . عندم يسأل ابن « صلاح » والده : لماذا يخذعوننا؟ يجيب قائلا : لأننا وافدين جدد هنا إلا أننا سوف نصبح قدمى يوما ونستخدع الوافدين الجدد بدورنا ، فالبطل .. ضحية النظام يستخدم منطق النظام .. ومن ثم يضاف عليه الشرعية على أمل ان يكون يوما ماجزءا منه ، إلا أن هذا التبرير يتناسى حقائق أساسية اذ ليس كل القادمين الجدد يعاملون نفس المعاملة مثل المهاجرين الجدد من الاتحاد السوفيتي كمثال ففي^(٥٥) هذا الفيلم - كما في غالبية الأفلام الاسرائيلية - يعاد إنتاج التقسيم العرقي لتعمل عن طريق أجهزة ايدلوجية تحرص على

(٥٢) مثل هذه التمييز مازال يعبر عنهارسميا . وكمثال فإن « مورنحاي جور » يقول بأن الأمر يحتاج لسنوات لاسناد وظائف قيادية في الجيش لليهود الشرقيين (الهاميشمار في ١٠ مايو ١٩٧٨) .

(٥٣) سواريسكى : يهود الشرق والاشكنازي في اسرائيل ، ص ٥٤ .

(٥٤) المرجع السابق : ص ٥٤ .

(٥٥) تبدو هذه التفرقة واضحة في رواية « سامى ميكائيل » .. اكثر مساواة من الآخرين . . وكما يبدو السخرية من عنوان الرواية من الاشتراكية كما في رواية « مزرعة الحيوان » لـ « اورويل » حيث يبرز ميكائيل التناقض في المعاملة بين الاشكنازي « وليم » والسفارديم انذين رغم انذائهم بدلا عصرية يرشونهم بالـ « دشت » لنطهبرهم بعكس يهود اوربا ، وفي حين ينقل الاشكناز من المعبرة يبقى فيها السفارديم

تقديم موقف السفارديم الاقتصادى والاجتماعى على انه نتاج المجتمعات الغير متحضرة التى جاءوا منها وليس للطبيعة التطبيقية فى المجتمع الاسرائيلى. هذه الايدلوجية تشكل جزءا من الشعور الاستعمارى الاوربى بالتفوق على شعوب العالم الثالث ، وهو الشعور الذى يشاركهم فيه الاشكناز (باعتبارهم اوربيين) . خاصة القدامى منهم لأنهم بناء الحركة الصهيونية ، وباعتباره فيلما كوميديا فإن سمات ، صلاح ، الشرقية (ليفانتين) تثير الضحك والشعور الأبوى بالصفح والغفران من جانب المشاهد الذى يؤمن بالإصلاح الاجتماعى.. خاصة وقد استأنسته المؤسسة الحاكمة واستوعبت أبناءه بالنهاية السعيدة عن طريق الزواج المختلط وقد استعاد صابرا الكيبوتز ، المستنيرين، أبناءه من ماضيهم الحالك فى ، بلاد بعيدة ، ومن المعبرة عن طريق زواج أولاد اليهود ، الاسود ، - صلاح - من أبناء الكيبوتز البيض يحل المخرج تناقضات الحبكة والواقع الاجتماعى ، وفى حين تنتقل ابنته ، حبويه ، مع ، شيمون ، الى الكيبوتز، فإن البطل وباقى جماعته ينتقلون إلى سكن دائم وبهذا تحقّق الكوميديا باستمرارية اسرائيل عن طريق موت يهود الشرق (أوجيل الصحراء) والميلاد (المختلط) لإسرائيل الجميلة ، .

فورتونا (١٩٦٦)

Fortuna

من خلال سمات وخصائص المجتمعات الشرقية التقليدية، يمكن التكهن مقدما بمصائر شخصياتها المأساوية في إطار الأفلام الميلودرامية مثل « فورتونا »، حيث يثير توحد وتماهي مشاهدته الاحتقار والازدراء إزاء ما يعرض على أنه يمثل نموذجا للأسرة السفاردية، ومن ثم الشفقة والرتاء على الضحية . فأسرد . بوساجلو . الجزائرية التي تعيش في مدينة « ديمونه » المتخلفة والتي تقع في جنوب إسرائيل تجبر ابتئها « فورتونا » (أهوفاجورين) على الزواج من العجوز الثرى « سيمون » (سارو أورزي) لأنها مخطوبة له منذ سن مبكرة وفقا لأسلوب الزواج الشرقى، ولتتمكن الأسرة بهذه الزيجة من تحقيق حلمها في الهجرة إلى باريس ، لذا تحاول الأسرة تدمير علاقتها بالمهندس الفرنسي (مايك مارشال) - من الأغنياء - الذي يعمل مستشارا لأحد المصانع في « سادوم » ، وفي إطار هذا الحب المستحيل تنتهى قصة الحب بوفاة البطلة .

والفيلم يشبه فيلم « صلاح شاباتى » فى أنه لا يهدف لعرض قصة أسرة معينة، بل لتقديم صورة مجازية للسفاردية بشكل عام .. وبخاصة يهود شمال أفريقية . وسوف نجد مرة ثانية أن الفيلم يعكس نوعا من الاتفاق حول الادعاءات الايدلوجية بين المخرجين والنقاد الذين يرون أن العالم الذى تقدمه السينما هو عالم « حقيقى » متجاهلين طبيعة السينما التى تقوم على الخيال . فقد كتب « زيف راف نوف » الناقد البارز فى صحيفة « دافار » اليومية^(٥٦) الناطقة بلسان « الهستدروت » ان الفيلم يتناول بيئة عن «اسرائيل أخرى» حيث نقضى القيم والخرافات القديمة على العواطف النبيلة .. فى ميلودراما تراجيكوميديا لمحنة أناس طيبين .. لكنهم غرباء إزاء قيم ثقافية تتعارض مع ثقافتهم .. وفى حين يقف واحد منهم ضد الماضى المتخلف^(٥٧) . فى حين يردد « آمون باركاداما » ناقد صحيفة « يادعوت احرنوت » وجهة النظر الرسمية حول الأصول المتأخرة للسفاردية بقوله « إن أسرة « بوساجلو » تواجه القرن العشرين متأخرة جدا .. وقد اختار « جولان » خلفية اجتماعية لفيلمه لأسرة تخطو خطواتها الاولى لما بعد العصور الوسطى^(٥٨) . وتعلق اذاعة اسرائيل الحكومية Shiduri Israel radio بنفس اللهجة والتفسير : « لقد تناول جولان مشكلة نموذجية ألا وهى جيل اسرائيل

(٥٦) صحيفة « دافار » الناطقة باسم « الهستدروت » وتعكس وجهة نظر حزب العمال قبل هزيمته عام ٦٧، كما أنها تعبر عن الحكومة فى غالبية القضايا.

(٥٧) زائيف راف نوف : .. فورتونا الجميلة - مازال نوف Mazaltov ، دافار ١٤ سبتمبر ١٩٦٦ .

(٥٨) ايمانويل بارو كاداما: بيع عروسه من ديمونه - يحروت احرونوت، وملف ارشيف فيلم جيروساليم.

الثانى والتي تمثل الصراع الذى ينشأ فى بلد يعتمد على المهاجرين كبلدنا ، حيث نجد متعصبين قادمين من دول متأخرة فى مواجهة بلد متقدم ، لأنهم لا يقبلون هذا العالم .. ومحافظين إلى أقصى درجة ، خاصة اذا تعلق الأمر بالمرأة، مما يؤدي إلى نهاية مأساوية .. لقد أجاد المخرج تقديم كل هذا الرعب .. رعب فى العمل . وفى انتخاب العمدة وداخل الأسرة حيث لا يملك الانسان حرية اختياره وسعادته الشخصية^(٥٩) . أما محطة اذاعة الجيش The Galei Tzhal Radio فتؤكد على دور الجيش وتأثيره على العائلة : « حيث نجد فى الأسرة ابنا غاضبا .. أنانيا وعنيذا ، أما الابن الآخر يوسف (يوسف بنائى) فهو رمز لجيل جديد من الشباب المتطور بفضل تأثير الجيش .. إنه الابن الثورى الذى يحارب أهواء أخيه وصراع الأسرة ليبرهن على صواب موقفه»^(٦٠) . وقد أشار نقاد آخرون إلى ما اعتبروه تناقضا ، عبثيا ، للبدائية الشرقية أمام التكنولوجيا الغربية .. فالمنزل يجمع بين الترانزستور والثلاجة الكهربائية بجانب «الترجييلة»^(٦١) . ومع أن النقاد قد أشادوا ، بالحب والاحترام ، الذى أظهره المخرج لشخصياته ، فقد أثار الفيلم غضب اليهود الشرقيين عبر رسائل الاحتجاج فى الصحف ، وفى قيام لجنة طالبت بعدم عرضه مما أجل عرض الفيلم فى مدينة «ديمونه» ، التى صور فيها الفيلم خشية ردود الفعل^(٦٢) . واعتراض عمدة البلدة على «تشويه صورة البلد وسكانها» .. كما تشكلت لجنة أخرى لمنع عرضه ، الذى يشوه صورة يهود شمال افريقية فى اسرائيل^(٦٣) . وهو ما لم يحدث عند عرض فيلم «صلاح شاباتى» الذى تعرض لليهود الشرقيين بدوره . وبرغم ما قيل من أنه يسخر من المؤسسة ، إلا أن الرأى الذى يعتبر «الكوميديا أقل خطورة» .. وبالتالي أقل ضررا ويمكن التسامح ازاءها كان له الغلبة، فى حين ان «فورتونا» ، دراما سكاكين ومعارك وجريمة^(٦٤) على حد قول اللجنة المعارضة . والقراءة النصية للفيلم تساعدنا على فهم التجزئة السلبية لصورة السفارديم . فالفيلم يحرص على التماهى أساسا مع الحب العام رغم الاستبداد الشرقى الذى يؤدي فى النهاية لموت البطلة . وعنف الأب (بييريراسير) والابن (شامويل كروس) يقابله على مستوى السرد الحب العذرى والصراع المتصاعد بينهما مع نهاية الفيلم . وزاوية الكاميرا وتقابل اللقطات خاصة فى مشاهد العنف تؤكد على التعاطف مع ضحايا هذا الاستبداد الوراثى . ففي أحد المشاهد تكاد الأسرة تقتل المهندس الفرنسى لولا تدخل الابن الطيب الذى نرى الأحداث من وجهة نظره . وفى مشهد عقاب «فورتونا» تقص شعرها بسبب حبها المحرم

(٥٩) Mibad el Bad - الإذاعة الاسرائيلية ١١ سبتمبر ١٩٦٦ .

(٦٠) نقلا عن ملف الفيلم فى أرشيف فيلم جيروساليم ، وعن إذاعة جاليلى تزهال Galei Tzahal .

(٦١) الكس : فورتونا الجميلة - La Mathil ٢٠ سبتمبر ١٩٦٦ .

(٦٢) موشولام أد : «كلنا فورتونا» - دافار ٢٥ نوفمبر ١٩٦٦ .

(٦٣) اعتراض على عرض «فورتونا» صحيفة Bama'aracha - فى يوليو ١٩٦٦ .

(٦٤) المرجع السابق .

ومع صراخها تتحرك الكاميرا في لقطة استعراضية إلى الأب والاخت حيث تظهرهم الصورة كمدنبيين . وفي مشهد آخر نرى خطيبها السمين ، شيمون ، من وجهة نظر البطلة وهو يغط في نومه قبل زواجه ليزداد إحساسنا إزاءها بالعطف والرثاء . وعندما يطلب منها شقيقها ، يوسف ، الهرب فإن ظهور الأب أمامنا وهو يضغط على كتفها يقدم الإجابة على سؤاله (ولنا) . وفي مشهد الزفاف يجبرها العريس ، شيمون ، على الرقص معه محاولاً تقبيلها وهي تحاول التملص منه ، بينما تتحرك الكاميرا في حركة دائرية سريعة - مع إيقاع موسيقى المطرب اليوناني ، أرسيان ، ، معبرة عن شعورها بالدوار ، وكل محاولها يعطيها مبرراً للهروب من قسوة هذا العالم . والنزعة النقدية ، للثقافة الدونية ، المجلوبة من البلدان العربية وفقاً للعقيدة السائدة تشكل جوهر الفيلم - كما في فيلم ، صلاح شهابي ، باختزال الشرق طبوغرافيا إلى صحراء (Shmama) متخلفة كما يبدو من خلال الحوار الانتقادي الذي يأتي على لسان ، الشاهد الموضوعي ، ممثلاً في ، يوساجلا ، ، مثقف ، الأسرة وكما تبدو بصرياً كفكرة مسيطرة على امتداد الفيلم الذي يبدأ وينتهي بلقطات للصحراء . وهو ما يتضمن بداهة - على مستوى الترابط والحديث الواضح - على أهمية الصحراء بالنسبة لليهود الشرقيين بتاريخهم العربي .. ومن ثم لا مكان لهم في ، العصر الجديد ، . صورة السفارديم اذن تقتدر بالتخلف والفقر ، على النقيض من الصابرا الذين يصورهم الخطاب الاسرائيلي بصفة عامة والسينما بصفة خاصة على أنه النقيض لصحراء (الشرق) ، فهم منتجون ورواد مبدعون ، على يدهم يتم الخلاص و ، تزدهر الصحراء ، . وجدير بالملاحظة في هذا السياق ان ، الكسندر راماتي ، الذي شارك في كتابه سيناريو الفيلم مع ، فلاديا سيميتيوف ، و ، يوسف جروس ، عن كتاب ، مناحم تالمي ، الذي كتب واخرج فيلم ، متمردون ضد الضوء ، الذي يتضمن أيضاً ، موتيفة ، الصحراء التي ترتبط عنده - كما في ، فورتونا ، - بالشرقيين ، في حين أن صابرا الغرب هم ، المستنيرون ، الذين أحضروا التكنولوجيا المتقدمة ، ومن ثم يجدون الشكر والثناء من العربي ، الطيب ، و ، النبيل ، لانتشاله من عصور الظلام التي كان يعيشها . الشرق إذن معادل للموت وفي ، فورتينا ، فإن مثل هذا الوفاء تؤكد لقطات تحليق الطيور حول فريسة ، وارتباط أسرة ، يوساجلو ، بمدينة ، سادوم ، مدينة الشر ، في التوراة . وهي العلاقة التي يشير إليها صراحة رئيس البلدية (إفنهزكياهو) بأنه الحليم .. كما لو أن ملاك الموت قد اتخذ سكناً هنا منذ زمن ، سادوم وعموره ، . هذه الثنائية المتصارعة بين الشرق / الموت والغرب / الحياة هي التي يقوم عليها الفيلم حيث يبدو الشرق عدواً للايروس - الحياة - ونصيراً للموت Thanatos بمحاولة قتل المهندس الفرنسي والزواج الاجباري للبطلة من عجوز الأمر الذي يفضي بموتها . أما الغرب فيمثله الضابط الفرنسي الأنيق الذي يأتي ومعه التقدم التكنولوجي إلى مدينة متخلفة محاولاً انقاذ البطلة المضطهدة بعد أن وقع في غرامها ، وكذلك الابن

المزود بالعصرية من خلال ، بوتقة الانصهار ، (٦٥) العسكرية ، والذي يتاصر هذا الحب ضد رغبات الأسرة . وهو نفس التقسيم الثنائي الذي يبدو في إخراج المشاهد ذاتها ، وكما في فيلم ال Splendor in the grass (*) -٦٦- يقدم الفيلم الممثلة ، آين جيدي ، في مشهد جنسي مثير عند الشلال (٦٦) مع خلفية طبيعية رائعة وموسيقى ميلودرامية غريبة ، والانتقال من ، الواقع ، الظالم والخوف من المستقبل وشقيقها مارجو (جيلا الماجور) وهي تخدرها أثناء هروبهما يعززه شريط الصوت من خلال أصوات طيور مذعورة وموسيقى شرقية (٦٧) . فالمياه تقترن بالغرب والصحراء بالشرق . وظهور المرأة السفاردية كضحية على يد رجال من السفاردى وخلاصها على يد الغرب .. خاصة على يد غربي . يظهر في أفلام إسرائيلية أخرى وله سوابق في الأدب العبرى . وكمثال فإن السرد في فيلم ، ملكة الطريق ، ل . جولان ، يعقد مقارنة بين فتى الكيبوتز الرقيق (يهود اباركان) الذي يمنح البطلة - مومس مغربية من تل أبيب (جيلا الماجور) الدفء والحنان ورجال من السفارديم الغلاظ الذين يغتصبونها في شهور حملها الأولى . وعلاقتها بفتى الكيبوتز وحملها منه ثم زيارتها لأسرته في الكيبوتز تجعلها تقرر اعتزال حرفتها كمومس وتربية طفلها بنفسها ، إلا أن اغتصابها ثانية أثناء زيارتها لأمها في جنوب اسرائيل يؤدي إلى مولد طفل معاق - وهو المشهد الذي يبدو فيه تأثيره بمشاهد العنف التي كانت تقدمها السينما الأمريكية في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات (٦٨) . فالعنف والاغتصاب والتخلف مرجعه في هذه الأفلام لسوء معاملة الرجل السفاردى لها وهو ما يخلق نوعين من الإنقاذ الوهمي عند المشاهد المثقف ، فهي أفلام تنهج التقاليد الاستعمارية نحو الرجل كما في فيلم ، رينيه كلير ، حسناوات المساء -١٩٥٢- حيث نجد جيرار فيليب الذي يعمل في الفرقة الفرنسية وهويتخيل إنقاذه لمرأة جزائرية من بين برائن الحريم الجزائري (٦٩) . والأفلام الإسرائيلية الميلودرامية مثل ، فورتونا ، و ، ملكة الطريق ، تبرز البطلة كضحية ، في حين نجدها صغيرة في الأفلام الكوميديّة مثل ، أنا أحب مايك ، و ، صلاح شاباني ، في أدوار صغيرة (لعبت

(٦٥) يمثل الجيش في الخطاب الرسمي دور ، بوتقة الانصهار ، لمختلف المجموعات العرقية كما يلعب في المجتمع الجديد دور تعليم ، قيم الصهيونية الديمقراطية . .

(*) انتاج ١٩٦١ اخراج ، الياكازان ، وبطولة وارن بيني - نانالي وود (المترجم)

(٦٦) اكتسبت جرأة مشاهد العرى في مشهد ، آين جيدي ، مزيد من الدعاية فلم يسبق لفيلم اسرائيلي اظهار العرى كما في فيلم ، فورتونا .

(٦٧) شخصية ، مارجو ، الذي ادت دور فتاة من شمال افريقية والتي لعبته ، جيلا الماجور ، ظهرت في الكثير من أفلام ، جولان ، منذ الستينيات مثل الدرادو -٦٣- فورتونا -٦٦- .

(٦٨) في احداث أفلام رافائيل ريفيفو ، شهادة بالقوة ، يظهر مشهدين للاغتصاب من سفاردى لامرأة اشكنازية .

(٦٩) ، بيير براسير ، الذي لعب دور والد ، فورتونا ، مثل في افلام ، كلير ، وللمزيد عن موضوع اوهام الاستعمار الفرنسي حول المرأة الجزائرية انظر ماليك ألولا : حريم الاستعمار .

هذا الدور «جيولا نوني» في الفيلمين، تبدو على أنها شيء مجلوب وغريب وهو ما يرضى المنتجين والمشاهدين، هذه المرأة الغربية والمثيرة عادة ماتكون سفاردية تندمج مع قوانين الصابرا .. فهي في فيلم «أنا أحب مايك» عضوة في الكيبوتز وفي «صلاح شاباتي» على وشك الانضمام إليه، ومثل هذه الثنائية بين الرجل السفاردي والمرأة تتلاءم تماما مع كلاشيهات الاشكناز حول السفارديم كما يقول المثل اليديش ان الفرنك (كنية عن السفارديم) ماهو الا حيوان والمرأة السفاردية تلد حيوانا آخر ، وفي تمثيل مشابه لتوتر العلاقة بين الجنسين من السفارديم - والذي مازال سائدا حتى اليوم - يقدم «ناداف ليفتيان» كوميديا «انتن في الجيش أيتها البنات» - ١٩٨٥ - قصة مجموعة من المجندات في أحد معسكرات التدريب التابعة للبحرية يمثلن مختلف العرقيات وينتج عن لقائهم مواقف كوميدية . ومن البداية يطور الفيلم المقارنة البنائية بين شخصياته الرئيسية مثل « نيفا » - هيل جولدبرج - التي تنتمي للطبقة العليا من جيل الصابرا و « شولا » (هاني أزولاي) من السفارديم ، من البداية وقبل ظهور أسماء الأبطال لحظة انفصال « نيفا » عن أبيها و «شولا» عن أسرتها ليوضح كخلفية الفروق الطبقيّة والعرقية بينهما . وهي البداية « الفارقة » التي تحدد مسار الفيلم ككل، ففي حين نجد « نيفا » والدها الأنيق الحنون الذي يوحى بمدى علاقته بالسلطة ، ومن ثم تمكنه من مساعدة ابنته في الجيش ، فهو يسألها إن كانت ترغب في الانضمام إلى جماعة الترفيه عن الجنود - وهي وظيفة مرموقة في الجيش - فإن عائلة « شولا » الكبيرة تبدو بلاهوية والكاميرا تستعرضهم أثناء توديعها لهم منتقدة موقفهم من سلوكها (باعتبارهم غير إسرائيليين) . وفي حين ترتدى « شولا » ملابس رخيصة مبهرجة الألوان، نجد « نيفا » ترتدى ملابس على أحدث مودات باريس ونيويورك ، ولأن موقف « شولا » العائلي والعرقى ينبىء بمصيرها حيث تقضى حياتها وهي في سن الثلاثين مع رهط من الأطفال لزوج أو العمل في محل بقالة أو مصبغة ، فإنها لاتجد خيارا امامها إلا الالتحاق بالجيش، وازاء تحامل « نيفا » عليها ورئيسها «تاليا» (انات توبول) -التي تنتمي لجيل الصابرا - ويصل الأمر بهما لدعوتها للقتال لأن « العنف هو اللغة الوحيدة التي تفهمها » (تركز الكاميرا على شجارهما للإثارة الجنسية) .. ازاء هذه المعاملة لاتجد «شولا» مفرّا إلا بالهروب من الجيش ، حيث تلتقى بصديقها السفاردي والذي تبدو عليه الطيبة إلا أنه يتلثم في كلامه ويفتقر الى الذكاء . هذا العالم الشرقي المتوحش يدفعها إلى الإدمان وإلى محاولة اغتصابها من الرجال السفاردي حيث لا يجد صديقها مفرّا من استدعاء وحدتها العسكرية لإنقاذها . ورغم سوء التفاهم السابق فإنهم يكونون فريقا لإنقاذها وكأنهم في مهمة عسكرية، وبعد عمل بطولي ينقذونها ويتكلل هذا الجهد بتصرف كريم نحو هذه الفتاة « المحرومة » ثقافيا بأن تلحق « نيفا » بمساعدة والدها بفرقة الترفيه استغلالا لموهبتها ، في حين تلتحق هي الأخرى بمركز مرموق في اذاعة

الجيش، والذي يرمز هنا الى اسرائيل والصفوة من الاشكناز، وبهذا يتم انتشالها من التخلف وعالم العنف بإتاحة الفرصة لها لتنمية مواهبها وحل مشكلة الصراع الجنسي المتفشى كالوباء في المجتمع الشرقي عن طريق التسامى السلمي للصراعات العرقية والطبقية في المجتمع الاسرائيلي. ومع أن السفارديم لا يشكلون موضوعا هاما في الأدب العبري، إلا أن مثل هذه الصور يمكن أن نجدها في القصص القصيرة منذ بدايات القرن في أعمال ليفين كبنيس، Levein Kipnis و، موسى سيمالانسكي، Smilansky و، بنتها، بوهاشفسكي Bohachevsky حيث نجد المقارنة بين المرأة اليمنية من جيل المهاجرين ضحية زوجها وثقافتها.. وبين المرأة الحرة المنحرفة من جيل شباب الصابرا. في قصة، سالمه، Salima، ل. هايم هازاز، Haim Hazaz يضرب الزوج البطله وينفق مالها على الشراب والميسر والنساء، أما ربة البيت فتجد بعض العون من سيدنها مسز لهما - وازاء الصورة السلبية للسفاردي نجد صورة محببة للصفوة من الاشكناز رغم استغلالهم للمرأة السفاردية بمنحهم اياها أقل أجر في المجتمع. وفي قصة، الأفق الممتد، ل. هازاز، نجد الأزواج يضربون زوجاتهم بقسوة وعلى الملأ. وفي قصة، لولو، ل. حميدة بن يهودا، نجد الزوج يعامل زوجته بقسوة وبلا مبرر، إلا أنها تجد بعد طلاقها منه عملا كمربية في مستوطنة زراعية (يوشاف)، ثم تكتمل سعادتها بزواجها من اشكنازي. وعندما يضرب الاشكنازي زوجته فإن السبب كما يقول، ليف هاكاك، نتيجة انهيار عقلي، لحرب ١٩٦٧ (٧٠). وكما في قصة، الزيتون المجروح، Wounded olives (يتزهاك جلوسكا، -وليس موروثا ثقافيا بدليل عودة علاقته الطبيعية بزوجه بعد أن تعالجه. وكما في فيلم، صلاح شاباتي، و، فورتونا، فإن الأدب يصورهم على أنهم يسيئون معاملة أطفالهم. فالنساء والرجال من السفاردي في، إلي الطريق الصحيح، ل. ميلا أوهيل Mila Ohel و، الياهو الجزار، ل. يالوكوف هورجن، Yaácov Horgin و، عند العم راقول، و، روح استير ماداني، The Soul of Esther Maádani، ل. يتزهاك شينار، Yitzhak Shinar فإن السفارديم رجالا ونساء يعاملون أطفالهم بقسوة ودون ما جريرة. والرجال مدمنون خمر وكسالي بلا عاطفة وطفيليون مستغنون، بعكس الاشكناز كما يصورهم، هايم هازاز، في قصة، استنارة أبي، My Father is enlightened وقصة، شارع عشان زيون، ل. يتزهاك شنهار،. وفي فيلم، فورتونا، فإن خلاص ضحايا الإكراه (السفاردي) لابد وأن يأتي من خارجهم.. من عالم، الصابرا، العصري والمفتوح (٧١). ورغم أن الفيلم لا يشير صراحة إلى، الصابرا، فإن النقيض يبدو ضمنيا في ضمير المتفرج الاسرائيلي. ومغزى الفيلم الأخلاقي

(٧٠) حول صورة السفارديم في القصة القصيرة العبرية انظر: Lev Hakak: inferior and superiors.

(٧١) حول علاقة السفاردي والارثوذكسي انظر ص ٣٠-٣٢ من Apirion 2 (winter 83-64)

يؤكد على المعنى الضحل لعلماء الاجتماع والذي يقول بأنه من خلال إعادة تطبيعهم فقط في «عصرية اسرائيل» سوف تحل «مشكلة الفجوة» . بمعنى آخر .. فإن المدنية النامية مقطوعة الصلة بالنسق الاسرائيلي العام لأنه ثمرة قيم الجزائريين العرب، وليس نتيجة هوية هامشية تحكمها وتستغلها مؤسسات المراكز الاقتصادية والسياسية والثقافية . وإلى جانب هامشية اليهود الشرقيين، علينا أن نذكر أن السياسة الرسمية في توطيئهم على هامش المدينة وعلى حدود اسرائيل حيث الحماية أقل من مناطق الكيبوتز مما يجعلهم هدفا سهلا أمام هجمات العرب .. وبالتالي خلق عداوة مصطنعة بين الطرفين^(٧٢) . والمشهد الأخير من الفيلم يؤكد هذه النتيجة . فبعد مقتل البطلة دفاعا عن حبيبها الفرنسي، تصل جموع القرية وينتخب الأب والابن على جثتها، وفي لقطة طويلة نرى الفرنسي يقود سيارته اتجاه الكاميرا نحو الشمال مغادرا المدينة المتخلفة تنتخب ضحيتها في خلفية الصورة من بعيد . ومع خروج السيارة من اطار الصورة ينتهي الفيلم ومعه تنتهي الرحلة الاستطلاعية للبطل الفرنسي ومعه المشاهد المثقف في عالم الآخرين الخطر بعد أن استوعبوا المغزى الأخلاقي للخطر الذي يمثله عالم « اللقانت » .

ومنتجو الفيلم بهذا يعبرون عما قاله الكاتب « حايم هزاز » ونشره في نفس الفترة (وهو واحد من الذين كتبوا قصصا عن السفارديم) .. يقول : « بالنسبة لسكان « اللقانت » (الشرق) فإن هوية تفصل بيننا وبينهم ! علينا أن ندخل الثقافة الأوربية إلى المجتمعات الشرقية ، اذ لا يمكن ان تصبح أمة شرقية . إننى ضد هذا تماما ، لقد عبرنا ألفى عام حتى أصبحنا وحدة ثقافية يهودية - اوربية ، ولا يمكن ان نعود الآن إلى الوراء من أجل ثقافة اليمن والمغرب والعراق »^(٧٣) . اكثر من هذا فإن الفيلم يعتبر صراحة أن وضع الصابرا هو البديل للمجتمع الشرقي التقليدي مجسدا في مدير الشركة « يتزهاك شيلو » (وهو الممثل الذي كان يلعب في الخمسينيات وأوائل الستينيات دور الصابرا النموذجي وهو الذي يؤدي دور الضابط في فيلم « التل ٢٤ لايجيب ») فهو يبدو عقلانيا ومثقفا يحذر الفرنسي من البداية من أنه لا يعيش في فرنسا بل في « سدوم » ، وهو التحذير الذي يعجل بالصراع بين الشفرات الثقافية . واسرائيل التقدمية والمنطلقة إلى المستقبل تتمثل في الشاهد الموضوعي من أسرة « بوساجلو » الذي يكرس نفسه للعلم - على عكس أسرته الجاهلة - ويعي هذا التقدم الذي حققته اسرائيل بفضل « بوتقة الانصهار » العسكرية، ومن ثم فمن حقه أن يتحدث نيابة عن الأمة ،

(٧٢) للمزيد انظر :

-Sholoma Swirski and Menahem shoshan, Development towns toward different tomorrow.

(٧٣) صحيفة « معاريف » ١٤ سبتمبر ١٩٦٦ .

وهو الصوت الذى نسمعه فى حديثة مع الضابط الفرنسى مثل : « انهم يتصرفون كبدايين فى دولة
عصرية » أو فى احتفاره لأسرته «لسنا فى الجزائر .. فكل إنسان هنا حر فيمايريد » والمهندس
الفرنسى الأشقر يجسد الذات المثالية لاسرائيل ومن ثم فهو ينتمى إلى « اسرائيل الحديثة » ضمن
ثنائية العرقية الاوربية التى يقدمها الفيلم وحيث يتعاون مع مدير الشركة الذى ينقذه من سكين «
يوساجلو» (وتعبير « السكين المغربى » صار صفة تقترن بشمال افريقية كشعب طابعه العطف) ومن
خلال صداقته أيضا ب « يوسف » - أحد أفراد الأسرة الذى صار من الصابرا والذى ينقذ حياته .
وعندما يجزون شعر « فورتونا » يعبر عن احتفاره للأسرة ويصبح غاضبا : « هل تعيشون فى غابة
(٧٤) » لذا ينصح الفرنسى صديقه يوسف بالسفر إلى الشمال .. إلى تل ابيب . وبهذا فإن الفيلم
يعكس حتمية ثنائية جغرافية مبالغ فيها تجمع بين الغرب / الشرق والشمال / الجنوب (٧٥) والى
نجدها فى أفلام أخرى لـ « جولان » مثل « الدورادو » و « ملكة الطريق » وترديدا لنظريات حتمية
المناخ (*) (عند مدام دى ستايل و « هيبولت تين ») .

فالفيلم يقدم الشمال سواء كانت « تل ابيب » أم اسرائيل عامة على أنه بؤرة التخلف
واللامعقولة .. أى عالم لا يمكن السيطرة عليه (بل أطلق على الفيلم « الجنوبي » مقابل « الغربى ») .
ومفهوم الجنوب هذا يحمل نوعا من الطرافة .. خاصة وإن المخرج « جولان » حاول فى البداية
إسناد دور الأب إلى الممثل الايطالى « سارو أورزى » - الذى قام بدور العريس العجوز - وذلك بعد
أدائه لدور مشابه فى فيلم المخرج بيتروجيرمى " Seduced and abandoned " - ١٩٦٣ -
وقد قارن بعض النقاد تطور الحكمة والخلفية الاجتماعية فى الفيلم بمثيلاتها فى مدينة صقلية تعبيرا
عن جو التخلف (٧٦) (والتشبيه المناسب هو أن المدينتين اللتين تقعان فى الشمال أشبه بمستعمرتين
داخليتين) . هذه العلاقة الجغرافية ذات المحور المزوج تصل قمته فى مشهد الزفاف الأخير فى

(٧٤) مع نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات وفى اعقاب حرب السويس ١٩٥٦ التى جمعت بين فرنسا وبريطانيا
العظمى واسرائيل ضد مصر بدأت نزعة فى اسرائيل للميل نحو فرنسا وهو ماظهر فى الموسيقى الشعبية (كانت
تحت سيطرة روسيا) والعديد من الانتاج المشترك بينهما .

(٧٥) وكما يشير سوريسكى فى كتابه « اليهود الشرقيون فى اسرائيل » فإن نزعة التفرقة العنصرية تبدو واضحة فى
المدن الكبيرة . فالاشكناز يقطنون غالبا فى المناطق الشمالية « الافضل » بينما يقطن يهود الشرق غالبا فى المناطق
الجنوبية .

(*) « هيبولت تين » (١٨٢٨ - ١٨٩٣) فيلسوف ومؤرخ للفن اتهم بمحاولة اختزال أثر البيئة على الفن إلى أثر المناخ
وحده ، على حين انه نادى بأن المناخ الطبيعى هو واحد من بين العوامل الكثيرة المؤثرة وخاصة المناخ
السيكولوجى أو الثقافى الذى ينشأ فيه أى أسلوب من أساليب الفن . (المترجم) .

(٧٦) باركاندا : عروس للبيع من ديمونا .

«فورتونا» ، وهو مشهد يجمع تشكيلة غريبة من العواجيز وقزم وموسيقى يونانية ورقص (٧٧) ، ولقد صارت الموسيقى اليونانية بالنسبة للسفاريديم في اسرائيل بديلا عن الموسيقى العربية الأم ، مع غناء للثلاثي الشعبي «هاجاشاش هاخفير» Hs Gashas hakiver لأغنية تقول : في لهيب الشمس الحارقة / سوف تأتي الا عاصير / لأن الطريق إلى سادوم يقترب / هناك في الطريق إلى «ديمونه» / لا تذهب هناك حيث لهيب الجنوب / لا تذهب لان الشمس هناك حارقة .. حارقة في سادوم .. وعلى أصوات هذه الموسيقى تهرب «فورتونا» من حفل زفافها إلى حبيبها الذي ينتظرها في سيارة جيب لتنقذ نفسها من نار الجحيم، إلا أن لعنة «سادوم» تحول دون هذا .. فالماهية الشرقية - بمعنى آخر - تخلق تماهيا بين شمال تل ابيب وفرنسا الاوربية ، المتقدمة .. وأيضا بين ديمونة الجنوب والجزائر العربية ، المتخلفة، وهو مفهوم جغرافي يذكرنا بشدة بتكوين الاستعمار الاوربي . كما أن الفيلم ينقل بعض الأفكار الاستعمارية المنتشرة في وسائل الإعلام الاسرائيلية والتي ترى أن الثقافة الاوربية هي النموذج والمعياري، في حين أن الثقافة الشرقية نقص وضلال . فالثقافة الاوربية ميراث يجب صيانتة والحفاظ عليه في حين ان الثقافة الشرقية ليست سوى ، مشكلة تبحث عن حل ، وبطلة الفيلم ليست ضحية الاستبداد الجزائري فقط بل وضحية كاميرا «جولان» الباحثة عن كل ما هو مثير جنسيا . وكمثال فنحن نراها في المشهد الأول وقبل ظهور أسماء العاملين بالفيلم وهي تجرى حافية القدمين على الرمال لتلحق بشاحنة تعيدها إلى منزلها . وبينما هي تقضم تفاحة بطريقة مثيرة يحمق السائق فيها، ومن وجهة نظره تنتقل الكاميرا في لقطة قريبة على نهديها يترجرجان مع حركة السيارة الصاعدة والهابطة على الطريق الوعر، وعلى مستوى السرد فإن البطلة التي فقدت عذريتها تنال جزاءها بموتها .. وتضحيتها تساعد المهندس الفرنسي على الابتعاد عن هذه المدينة الملعونة والفتشية(*) والتركيز على بطلات أفلامه - وهي ملاحظة ثانوية - تتكرر كثيرا في أفلام مزراحى من خلال اللقطات الغربية أو الاستعراضية على جسد بطلاته كما نجد في فيلمه «اليزا مزراحى ٩٩٩» حيث مشاهد الزوجة الثرية مسز «جريتوم» (- زيفا رادون -) أو في «عملية القاهرة» مع بطلته (جيلا الماجور) في دور المطربة المصرية أو مع «مارجوه منجواي» في «فوق جسر بروكلين» ٨٤. في «عملية القاهرة» فإن المرأة المصرية تخاطر بالتجسس لحساب اسرائيل ضد حبيبها الضابط المصري (يوسف يادين) إلا أن الموت يكون عقابا لخيانتها. والتضحية الماسوشية من جانب المرأة تبدو في فيلم «الدرادو» حيث تبدي «مارجو» المومس السفاردية - رغبتها في ان تضحى بحبها للبطل السفاردي - توبول - وتسجن لتساعده على استئناف حياة أمينة مع فتاة من شمال تل ابيب - (تكفامور) .

(٧٧) بخلاف فيلم «زوريا» الذي عرض بنجاح في اسرائيل فإن فيلم «فورتونا» يقدم عبيط القرية مع شخصية «سرناسكي» ..

(*) الفتشية : انحراف يتمثل في تركيز الشهوة الجنسية على جزء من الجسد ، انظر قاموس المورد ، ص ٣٤٤ ، ط ١٩٨٣ . (المترجم) -

منزل في شارع كلوش ١٩٧٣

(HaBait biRkhov chlouch)

تناولت بعض أفلام موشى مزرأحي - والتي لم تجد تجاوبا من النقاد - وضع المرأة بشكل عام والسفاردية بشكل خاص، دون الوقوع في تركيبة ثنائية، الغرب المستنير، ضد، الشرق المضطهد. ففي فيلمه، أنا احب روزا، - ٧٢- الذي تدور أحداثه في نهاية القرن التاسع عشر، يتعرض للقوانين الدينية اليهودية بطريقة نقدية إلى حد ما بإبراز مدى الإهانة - الذي يسببه قانون الزواج والطلاق للأرامل، ليفريت، Levriate (الزواج الإجباري من شقيق الزوج المتوفى في حالة عدم وجود أطفال للزوج)، ويقوم ببناء الفيلم على، الفلاش باك، (العودة إلى الماضي). ويبدأ الفيلم بانتظار الأرملة، روزا، (ميشال بات آدم) وفقا للقانون اليهودي - ل، نسيم، شقيق زوجها والذي لم يبلغ بعد سن الزواج ليقرر الزواج بها أم يمنحها haliza (هاليزا) - أي حرية الزواج من غيره ان شاءت. ومع مرحلة مراهقة، نسيم، يشعر برغبته فيها، إلا أنها لشخصيتها المستقلة كما تبدو في الفيلم تطلب منه أن يمنحها حريتها، حتى لو كانت تحبه بهدف أن يكون الاختيار لذاتها قبل أي شيء، وليس لأن القانون اليهودي يتطلب هذا، وأن يكون اختيار، نسيم، لها اختياراً حراً هو الآخر. وما أن تنتهي روايتها لحفيدها، نسيم، - والذي يحمل اسم زوجها - حتى تستقبل الموت في هدوء. وقد تم إخراج الفيلم في مواقع أعيد بناؤها وشبيهة لواقع اليهود الشرقيين من خلال جو شاعري مفعم بالجو الشرقي الذي يشير إلى عمق جذور هذا المجتمع في المنطقة. ومع أن شخصية، روزا، لاتقارن بأنصار الحركة النسائية في الغرب، إلا أنها ليست ضعيفة أو مخلوق ضائع أو ضحية لقدرية السفارديم. وفي مقابل التعارض والمواجهة المفترضة بين الشرق والغرب في فيلم، فورتونا، فإن الفيلم يقدم من خلال معرفة حميمة بعالم السفارديم القابل للتكيف والتي تجسدها شخصية الحاخام المعتدلة - أفنير هزكياهو - الذي يبحث عن حل للمشكلة مراعيًا ظروف المكان والزمان. حل يعيش الفرد بمقتضاه في توافق مع القانون اليهودي Halacha دون أن يكون على حساب الإنسان، وهو يقول ل، نسيم، (جايي اونترمان) بعد أن عرف منه قصة حبه المحرم لها: لأن الحب ليس بخطيئة، ويعلن قبل حفل الزواج: إن الإنسان أهم من القانون.. وأن حبه للإنسان أقوى من حبه للقانون. وهو التفسير الذي لا يستند إلى وصايا دينية مجردة أو دراسة لكتب القانون، بل من واقع مجتمعه اليومي الملموس. والسيرة الذاتية للفيلم تقع أحداثها فيما بين ٤٧- ١٩٤٨ من خلال استعادة بعض ذكرى تجربة السفاردي - مثل، أنا احب روزا، - ومن وجهة

نظر البطل « سامى » - أوفير شالهيون - حيث يستعرض الفيلم عالم الجيران الحميم بكل ماله وعليه . والحوار فى مشاهد الأسرة أشبه بحوار متعدد يتحاشى المونتاج فيه البناء الثنائى للقطعة مقابل لقطة وهو أسلوب يلائم الفردية الغربية من أجل عرض الحميمية الأسرية . والاخراج يبرز الفناء الداخلى (الحوش) والذى يعتبر سمة أساسية فى المعمار الشرقى حيث اللقاء المتواصل بين الجميع ، وبحيث تصبح الحياة مكشوفة للجميع كمالو كانت الأحداث تجرى على مسرح بلا ستارة مسرح للحياة اليومية تتداخل وتمتزج فيه الأدوار بين الممثل والمشاهد (٧٨) . و « نسيم » الجار (يوسف شيلوها) يغازل « كلارا » (جيلا الماجور) صراحة أمام أسرتهما غزلا يستثير العاطفة ، والألوان والروائح وبأكثر من لغة (٧٩) ، فى حين تبدو « حضور البديهة » عند كلارا ، رغم ستار الوقار والحشمة . وعندما يتقدم الاشكنازى (شايف أوفير) لطلب يدها يقف « نسيم » مراقبا فى دهشة مع الآخرين لهذه الشخصية التى تعرف كل شىء عنهم .. وبالتالي يسقط الحاجز الثقافى بينهم (وإسناد دور الاشكنازى الذى يجيد العربية له دلالة هنا) . فالفيلم يعطى الانطباع باستحالة الفصل بين طريقة الكلام الشرق اوسطية الغنية بصورها ومأثوراتها عن جسد اللغة من تلميحات وإيماءات وحركات الرأس واليد والأصابع . والتصوير الحسى - الذى شارك فيه - آدم جرينبرج - يجسد حيوية للحوار السفاردى اللفظى وشفراته الجسدية التى تشارك فيه الحواس الخمسة .. حتى حاسة الشم . وكمثال .. عندما يشتري « سامى » لحما مشويا فإن الريح تحمل الدخان نحو الكاميرا - المتفرج .

والشخصيات السفاردية فى أفلام مزراحى ترتبط أساسا بالثقافة العربية . وفى فيلم « أنا أحب روزا » تبدو العلاقات الحميمة بينهم وبين العرب باعتباره أمرا كان مألوفا بين يهود القدس فى نهاية القرن الماضى .. مثل الصداقة بين روزا ، وجميله ، العربية - ليفانا فرانكلستين - التى تشجعها على التخلص من عبء ترميلها ، ثم صداقة « نسيم » مع المراهق العربى الذى يعده لخوض أول تجربة جنسية . وأول حوار نسمعه فى الفيلم حوار عربى (عن السياسة فى فلسطين تحت الانتداب) . ومع تطور أحداث الفيلم تشعر الشخصيات مرارا بالحاجة للحديث باللغة العربية ، كما

(٧٨) للمزيد حول هذا الموضوع انظر :

- Gabriel Ben-shimon : Theatrical Elements in the daily life of North African Jewish Community in the legacy of jews Spain and the orient.

(٧٩) يقدم يوسف شاهين فى فيلم « اسكندرية ليه » (١٩٧٩) تمثيلات للثقافة المصرية تنطق بأكثر من لغة وقد أنتج الفيلم فى السبعينيات حول فترة الاربعينيات وهى سيرة شخصية تصور النشأة فى الشرق الاوسط وسط خلفية الكفاح الوطنى ضد الكولونية ..

نسمع صوت أم كلثوم معبودة العالم العربي، بل واليهود الشرقيين أيضا - ليلعب دورا أكثر من مجرد حلية صوتية لخلفية الحدث . هذه الهوية اليهودية العربية تصبح محل احتقار من مدير المحل الاشكنازي الذي يسخر من « سامي » وهو يتناول طعامه قائلا له : زيتون وبصل كالعرب ؟ . والمدير يظهر من وجهة نظر سامي الذي تجبره ظروف العمل على الصمت .. إلا انها تحمل وجهة نظر نقدية لمثل هذا التحامل . وقرب نهاية الفيلم ومع قيام دولة اسرائيل ومقتل شقيق سامي بأيدي عربية تبدأ بوادر ظهور أزمة الهوية السفاردية بالتمزق والانفصال بين قطبي هوية اليهود الشرقيين .. العرب واليهود .

وفي حين كان الشاعر السفاردي الاسباني « يهودا هالفي » يكتب في القرن الثاني عشر معبرا عن حنين للشرق .. من أجل صهيون Zion^(٨٠) ، قلبى فى الشرق وجسدى فى اقصى الغرب، واليهود السفارديم الذين يعيشون الآن فى صهيون المتغربة Westernized إلا أنهم - وبالمفارقة - يشعرون بالحنين لمكان ما فى الشرق والذي يمثل لهم العدو الجديد .. العرب . وهو الانفصام الذي يشعرون به تحت ضغط الثنائية الصهيونية إما العرب أو اليهود .. عليك أن تختار بينهما . وهو الموضوع الذي يتناوله الفيلم التسجيلي « مجال نوام » .. نحن يهود عرب فى اسرائيل ، -٧٧- ومايلمح إليه ضمنا فيلم « عمود الملح » للمخرج « حاييم شيران » والمأخوذ عن رواية « ميمي » . وفيلم « الأرض المحترقة » - ٨٢- للمخرج « سيرج انكرى » يحاول بناء تماثل بين استئصال الفلسطينيين ويهود من الدول العربية بعد إنشاء اسرائيل بالانتقال من مشهد اجتثاث أشجار زيتون لأسرة فلسطينية إلى أخرى لأسرة يهودية فى تونس . وهو المفهوم الذي يتعارض مع فيلم « اورى باراباش » Beyond the Bars « وراء الأسوار » - ٨٤ - (والترجمة الحرفية « خلف القضبان » Beyond the Bars) والذي يتعاطف فيه مع شخصية السفاردي السجين من منطلق الوصفه الاسرائيلية السائدة باعتباره « كارها للعرب » . وبهذا السياق تصبح وجهة نظر الفيلم التعليمية أحادية، خاصة من جانب السفاردي الذي يشعر فى النهاية من خلال وضعه فى عالم السجن المصغر بتعاطف أخوى مع الفلسطينى ضد ادارة السجن ، فى حين يظل وعى الفلسطينى ساكنا .. لايعى طبيعة علاقته بالسفاردي على الرغم من أن تاريخ اليهود العرب ووضعهم بالنسبة للفلسطينيين يختلف فى جوهره عن تجربة اليهود الأوربيين . ولا يمكن النظر إلى أفلام مزراحي على أنها نوع من الحنين إلى « الجذور » ، اذ لا بد من الحكم عليها من خلال الفترة التى أنتجت فيها

(٨٠) الشعر السفاردي متأثر بالشعر العربى .

.. وخاصة حركات المعارضة فى أوائل السبعينيات، وعلى حد تعبير مزراحى (ومعنى اسمه بالعبرية « الشرقى ») . « إن ما يحدث فى هذا البلد - إسرائيل - هو نوع من الإبادة الجماعية الثقافية . فمع وجود دولة إسرائيل برزت ديكتاتورية يهود أوروبا ضد يهود آخرين لهم ثقافتهم العريقة .. ومن ثم بدأ اليهود الشرقيون يفقدون النكهة الحقيقية لثقافتهم بتقليد الثقافات الأخرى ، وبهذا فقدوا أرواحهم وهويتهم وتحولوا إلى halturot (أى عمال عبيد وعروض فنية من الدرجة الثانية) وصورة كاريكاتورية وفولكلورية على المسارح الصغيرة،^(٨١) . والأسرة السفاردية فى الفيلم ليست بمعزل عن السياق السياسى والاقتصادى لسنوات ٤٧-١٩٤٨ حيث يصور الفيلم بداية ظهور التقسيم العرقى والطبقى فى إسرائيل . وهو التقسيم الذى أثار السخط والمعارضة طوال العقد الماضى فقد تحول أفراد الأسرة المصرية الثرية إلى عمال فى « دولة على الطريق »،^(٨٢) . « وكلاهما ، إلى خادمة ، وهى حالة استثنائية فى السينما الاسرائيلية حيث تجد المرأة العاملة من السفاردى التقدير من خلال عملية التمويه الآلية ، فهى تبدو فى الفيلم -على نقيض الأفلام الأخرى التى تصور الخادمة فيها - كحلية رمزية للطبقة العليا ومن خلال النظرة الضيقة لمستخدميها (ومنتجها) سواء كان دورها هامشيا كما فى أفلام « أنا أحب روزا » و « قلبان ينبضان » ، ٧٢٠ - Two Heart Beats و « الف قبلة صغيرة » .. أو كشخصية محورية كما فى فيلم « اليزا مزراحى ٩٩٩ »، حيث تبدو البطلة - ادينا فليدل - عاملة فى محل تنظيف للملابس على طريقة فيلم « صلاح شاباتى » شخصية متناقضة فى سلوكها .. ساذجة وحادة اللسان . والأداء كما فى « صلاح شاباتى » ، ينجح إلى الكاريكاتورية من خلال حركات الجسم . وكما فى الادب العربى فإن شخصية المرأة السفاردى السينمائية يعهد إليها غالبا بأدوار الخدم ، وعندما تؤدي دورا محوريا فإنها تقدم كنوع من التفضل . وفيلما « أنا أحب روزا » و « قلبان ينبضان » يستغلان شخصية الخادمة الهامشية لتأكيد الوضع الاجتماعى الرفيع للشخصيات البرجوازية التى تحتل مكان الصدارة والتى تعيش معها . (ان تعيش الخادمة مع مخدوميها فى منزل واحد أمر غير شائع فى إسرائيل) وافتقاد الخادمة الشخصية تذكرنا بتقاليد هوليوود فى تصوير الخادم الأسود الوفى . وكمثال فإن شخصية الخادمة فى فيلم « أنا أحب مايك » تحزن لحزن مخدوميها الذين يسرون عنها . ومثل هذا التهميش لا يتيح لها فرصة للكلام أو الحديث طوال الفيلم ، وهو ما يبدو حتى

(٨١) عن « توريت جيرتز » فى « عودة مزراحى إلى الشرق - يحدث احرونوت » ، ارشيف فيلم جورساليم .

(٨٢) « دولة فى الطريق » ، هكذا كان يطلق مؤرخو الصهيونية على فترة ما قبل قيام الدولة حيث كانت تعمل المنظمات اليهودية فى كثير من الوجوه كدولة .

فى الانتاج الاجنبى الذى يصور فى اسرائيل . فيلم « هانك » الذى يعتبر اول فيلم هولوىدى يتعاطف مع القضية الفلسطينية فإن المخرج «كوستاجافراس» يستبعد تماما اليهود الشرقيين من الفيلم ليؤكد على النماذج الحاكمة باعتبارها تمثل نسيج الحياة الاجتماعية لإسرائيل . وهكذا يتجاهل الفيلم الوحيد الذى حاول تقديم بديل للقضية الاسرائيلية الفلسطينية والثنائية بين الشرق والغرب التى تتواجد ايضا بين اليهود فى اسرائيل عن طريق اظهار هويتها الغربية فقط . والحضور الضعيف ليهود « الشرق » لا يمثل إلا فى حضور وتواجد خادمة « هانا » . وفى الروايات البديلة فإن الخادمت يوظفن كرمز أو فى صور فنية بلاغية كما فى رواية «جان جينيت» الخادمت Les Bonnes أو فيلم «عثمان سمبين» L. Noire de -٦٦- لتواجهن عند نقطة التقاء للاضطهاد الجماعى .. كنساء وخدم، ممثلين لجماعات عرقية مضطهدة كما فى المنزل فى شارع كنوش . . وقصة « قلب بسيط UN J. coeur Simple » فلوير» تتناول المعاملة الاجتماعية السيئة لشخصية الخادمة بأسلوب يفيض كرامة وكمثال لأفكار «ايروباخ» عن «دمقرطة» democratization الأدب الغربى المستمدة من جوهر الفكرة اليهودية التى تقول « كل الناس متساوون أمام الرب » . وفى حين تصور بعض الأفلام الاسرائيلية الخادمة وهى نوى وظيفتها «المهنية» داخل « حدود » عالم الاشكنازى، فإن فيلم «المنزل فى شارع كلوش» يحتفى بحديث « كلارا» غالبية زمن سرد الأحداث التى تجرى فى منزلها حيث تبدو استقلاليتهـا . وبالمقارنة بغالبية الأفلام الروائية فإن الفيلم يصور عمق عاطفتها دون اختزال، بل يحرص على توحد وتماهى المشاهد معها فى نضالها كأرملة وأم عاملة . وعندما تبدو فى البداية وهى تنظف أرضية الغرفة فإننا لانراها من وجهة نظر رب العمل بل بعيون ابنها البطل الذى يدرك شعورها بالمهانة والذل، وهو ما يبدو فى اللقطة القريبة على وجهه خاصة عندما يسمع ملاحظات مسز « جولد ستين » مخدومتها المثيرة للألم، وسامى الابن يضطر للعمل فى محل مستر جولد ستين ليبدو التماثل فى شبكة الأسياد والخدم . فالمرأة الاشكنازية لديها خادمة سفاردية وزوجها يستخدم عاملا سفارديا، وعلى عكس نمط السفاردى المعادى للثقافة يصور الفيلم « سامى» كمدمن للكتب عندما يسرق فإن مايسرقه هو كتاب، وعندما يحب يحب أمينة مكتبة . وعندما يواجه الإهانة من مدير المحل الفاشى الحاقد عنصريا على العرب والسفارديم فى أول يوم من عمله تنهمر الدموع من عينيه فى لقطة قريبة، ويعلق شريط الصوت بنهكم على الموقف من خلال أغاني الاستقلال المشهورة للمطرب « يافى ماركونى » . . . بعد أنفى عام من النفى يابلادى .. أنت لى وحدى، والفيلم يشير بوضوح إلى حركات المعارضة فى السبعينيات من خلال شخصية «ماكس» (يوسى بولاك)

الشيوعي الاشكنازى الذى يتنبأ فى حوار مع سامى بعد الإضراب بأن العمال سيواصلون استنزاف حياتهم بالعمل، وبأن الكفاح الحالى لن يغير كثيراً من الموقف . كما يؤكد الفيلم على التلاحم بين العامل السفاردى والاشكنازى اليسارى . وعندما يحدث ، ماكس ، سامى ، على ترك عمله لمستقبل أفضل يفاجأان باثنين من قطاع الطرق - المفترض أنهما يدافعان عن مصالح مستر جولدستين - يهاجمان ماكس منظم الإضراب . وفى قطع متبادل بين ماكس وسامى وهما يلهثان ليمتزج صوتهما معا . وعندما ينظم ماكس الإضراب نسمع ثانية أغنية تحمل حنين نفس الفترة اسمها شقائق النعمان بصوت «شوشان دامارى» لتفصل بين ما نسمعه وما نراه من كفاح للعمال كنوع من النقد لفترة تاريخية كانت تفتقر فى الغالب ببطولات ومثاليات ، الصابرا .

بشكل أموى الفهود السود بانهم ليسوا ، أولادا ظرفاء ، وفى مشهد آخر يسخرون من جارلهم التحق بالجيش بخطف قبعتة العسكرية واستخدامها فى لعب كرة القدم وهم يروون حكايات ساخرة عن الجيش ويطولاته ، وهو مايعبر عن شعور بالتمرد إزاء المؤسسة التى يسيطر عليها الاشكناز الذين يحتلون أعلى المراكز الاجتماعية (وهو نفس الموقف الذى يقدمه فيلم « كوكو فى سن التاسعة عشرة ») وفى مشهد نادى «الهستدروت»^(٨٦) حيث يلقى المعلم درسا عن الرقص الشعبى - وهو أحد تقاليد حركة شباب الصابرا^(٨٧) - لشباب غير متحمس لدراسة هذه الثقافة الأجنبية، ومن ثم يتبادلون النكات البذيئة أثناء الدرس . وأغنية «شجرة الرمان» التى تصف الطبيعة الرعوية ، من البحر الميت حتى جيريش Jerich تمسخ وتتحول إلى أغنية تعبر عن احتجاج كرنفالى على مثل هذا القسر الثقافى، حيث يستورد فولكلور اشكنازى - اسرائيلى لنشره بين السفارديم ، بدلا من تشجيع الخلق الذاتى الذى يتوافق مع مزاج ورغبة السكان المحليين ، وعندما يذيع الراديو أغنية ياديشية فإنهم يعترضون على مثل هذه الأغاني التى تنتمى لعالم السلطة التى تذيبها لتسمعها هى فقط، وهى موسيقى تتناقض مع موسيقى الفيلم الشرقية والشبيهة بموسيقى الجاز التى تتواءم مع الخلفية الاجتماعية وشريط الصوت ذاته يوحى بإمكانية الجمع بينهم وبين السود فى امريكا . وهى دلالة لها مغزاها للفهود السود فى اسرائيل والذين استعاروا اسمهم من الحركة الأمريكية وفى حين نجد مشاهد المؤسسات مثل «الهستدروت» (اتحاد العمال) و «الشباب العامل» تصور فى أماكن داخلية، نجد مشاهد الشباب تصور فى أماكن خارجية حيث أماكن تجمعهم فى الشارع . هذا التعارض بين اللقطات الداخلية والخارجية على مستوى التناظر يمثل طبيعة العلاقة بين «المنتمين» الذين يحتلون بؤرة الحدث... «واللامنتمين» الذين يجلسون أمام المبنى الحكومى حيث تتقرر مصائرهم، والذين لن يكونوا أكثر من مجرد ضيوف . وفى مشهد «الشباب العامل» ينظر «شاؤل» دوره - مع الشباب السفاردي - وقد بدا عليه الضيق من خلال حركات قدميه، ثم تنتقل الكاميرا إلى مكتب المحاسب الاشكنازى الذى يجلس مسترخيا وهو يتناول طعامه أثناء قراءته لائحة تتضمن بعض الأسئلة البيروقراطية ليقرر بعدها نوعية العمل الذى يناسبه دون أن يعير «شاؤل» أدنى اهتمام . كما نرى ممثلى المؤسسات أيضا فى المشاهد الخارجية للأحياء إلا أنهم يقتحمون هذا العالم بصفتهم رجال بوليس أو مفتشى بلدية (كما نرى أحد السفاردي فى الفيلم يقوم بتنفيذ إجراءات الأمن الاجتماعى) . والمشهد الذى يقوم فيه رجال البوليس ومفتشو البلدية بتنفيذ أمر الازالة يترجم

(٨٦) الغضب الموجه للهستدروت يرجع لموقعه كقوة اقتصادية استفاد منها باكثر من طريقة كمنظمة رغم التناقض بحكم ايدولوجيته الاشتراكية .

(٨٧) هذا التقليد يرجع لتراث الفولكلور الروسى منذ الهجرة الثانية Second Aliya (من روسيا) والذين صاروا منظرو الثقافة الاسرائيلية .

حرفيا معنى أن تعيش في الشارع كلما حاولت بناء سكن يزال. وهو مايؤدى بجاره ، شاول، الى التمرد والصراخ ، إن أبناءنا يحاربون العرب ولا بد لهم من مأوى .. هذا مستحيل ! منذ متى تهتم بنا هذه الحكومة ؟ استمروا في إحضار هؤلاء الـ Vuzvzim (كنية عن الاشكناز) من روسيا^(٨٨) .. لن ندعكم تحطموهم - المقصود الأولاد والمنازل - سوف تسيل الدماء هنا - (وهى نفس الصيحة التى سمعت قبل مقتل ، شيمون باهشوا ، بعشر سنوات ، وهو من السفارديم أيضا قتله البوليس فى تل اببيب عندما حاول منع إزالة منزله) . ثم نرى الجارة الغاضبة فى لقطة عامة وهى تحرق سيارة البوليس ويقبض عليها. واللقطة العامة تقلل من التماهى مع الحادث الفردى من أجل تجريد شبه بريختى ، ثم تنتقل الكاميرا إلى لقطة عامة أخرى على اثنين من المحققين فى حماية البوليس وهما يشرفان على نسف المبنى الذى يبدو فى خلفية الصورة، بينما يبكى أحد من أفراد الأسرة وآخر يحاول مواساته. فالتماهى هنا يتم من خلال منظور السفارديم ضد غزو المؤسسة. وعلى النقيض من أفلام البيروكاس مثل ، فورتونا ، ، فإن ، ضوء فى مكان ما ، و المنزل فى شارع كلوش ، لا يقدمان المرأة السفارديم سلبية ، بل تناضل فى حدود إمكانياتها. والمضطهد هنا ليس هو الرجل السفارديم المتوحش بل المؤسسة الحاكمة . وفيلم ، ضوء فى مكان ما ، لا يتجاهل سلوك شباب الشارع إزاء المرأة إلا أنه يوضح فى نفس الوقت ان السفارديم.. رجلا كان أو امرأة ، ومهما بدت الاختلافات بينهما - ليسوا سوى ضحايا لنفس السياسة . وعنف المرأة نراه ضمن سياق سياسة العنف ، ومن ثم يكتسب دلالة مختلفة تتعارض مع أنماط Kriza ، المجانين ، و ، اللاعقلانية الشرقية ، لأنها تعبر هنا عن غضب وعنف جماعة مضطهدة هى بتعبير ، فرانزفانون، رد فعل وتمرد فى المقام الأول ضد العنف ، وهو عنف يستمد جذوره من ، لانتايل السلطة .

(٨٨) فى هذه الفترة حدثت هجرة على نطاق ضخم من الاتحاد السوفيتى حيث حصلوا على امتيازات وافرصية فى المعاملة مما سبب فى غضب السفارديم الذين لم يعاملوا من الحكومة بمثل هذه المعاملة منذ عقود وهو الموقف الذى عبرت عنه أفلام البيروكاس مثل ، سالومليكو ..

الفصل الرابع

السينما الشخصية وأساليب المجاز



فيلم كـ... نينت دينار - أوديد تيمومي



فيلم ثقب في القمر ... العرب كما تصورهم السينما الإسرائيلية

الفصل الرابع

السينما الشخصية وأساليب المجاز

تشكل السينما الاسرائيلية أرضاً خصبة لكل من المجاز والتفسير المجازي . ومبعث هذا ليس انتماءها للعالم الثالث فقط ، حتمية الاستعارات المجازية التي تتسم بها نصوص العالم الثالث، (جيمسون) وإنما لخصوصيات تاريخية وثقافية ترتبط بالثقافة اليهودية ولطبيعة اسرائيل كدولة ، ذلك أن التراث المجازي - في الغرب على الأقل - يضرب بجذوره في قصيدة المفهوم اليهودي للصفة الدنيوية Temporality كما تتمثل في العهد القديم وتأکید الشريعة اليهودية على مغزى التاريخ . ففي التراث اليهودي يعتبر الطعام محملاً بالمعاني المجازية التاريخية . وطعام الـ matzah في عيد الفصح Passover Seder يرمز للخروج من مصر والبيض النيء إلى المعاناة من العبودية ، والرمضان في عيد رأس السنة Rosh Hashana (*) يجسد بذور الحكمة Seeds of Wisdom (١) ، كما أن التفسير والتعبير المجازي ذو صلة بفكرة قدسية اللغة التي تحمل درجات مختلفة من الغموض والخفاء . والتوراة تعزى بحل شفرات تفسيرية كما تتمثل في التفسيرات التلمودية . والتفسيرات الصهيونية تقدم بدورها قراءة غائية (**) Teleological لبقايا التاريخ اليهودي كرخصة للعودة إلى أرض التوراة . وهناك أكثر من مبرر لتوقير واحترام المجاز في نتاج الثقافة الاسرائيلية ، مبررات ترتبط بطبيعة الأم / الدولة الاسرائيلية وبعلاقات الفرد والمصير الوطني ، فهي كدولة مازالت في طور التكوين الذاتي .. حدودها الدولية غير واضحة والتساؤل الملح حول طبيعة الهوية الاسرائيلية ، والإحساس بالشك إزاء المستقبل ، والمسئولية الجماعية إزاء اليهود الذين نجوا من المحرقة (الهولوكست) ، تأثير الهجرة من اسرائيل وموجات الهجرات الجديدة إليها ، والجدل الدائر حول من هو اليهودي ؟ بحيث صار مصير الفرد يرتبط بالمصير الجماعي .. وهو ما أدى في النهاية إلى وعى بالذات وجد متنفسا له في أشكال من التعبير المجازي ، صار فيه الفرد مجسداً للأمة كلها ، وحيث تتشابك العوامل الشخصية والسياسية والخاصة والتاريخية في خلق موقف يتطلب - صراحة أو ضمناً - خلق مجازيات للبطولة والعزلة والإحساس بالاختناق لتتحول بها دراما الفرد إلى دراما على نطاق الأمة .

(*) هو الاول من شهر تشرى (سبتمبر - أكتوبر) ويعتقد الريانيون من اليهود أن الكتب تفتح في السماء ويكتب أعمال الناس ، لذا يعتبر عيد توبة وغفران بالصلاة مدة عشرة أيام . (المترجم)

(١) وكمثال فإن قصة الخروج ، كما يقول ميكائيل والزر في كتابه ، الخروج والثورة ، كانت مصدراً رئيسياً لأكثر من جيل دينياً وسياسياً .

(**) الغائية ، الاعتقاد بأن كل شيء في الطبيعة مقصود به تحقيق غاية معينة (المترجم) .

[سياق الإنتاج]

قبل الحديث عن الأبعاد المجازية للسينما الاسرائيلية ، علينا معرفة الظروف التاريخية والانتاجية لغالبية هذه الأفلام. لقد كان لسيادة أفلام البطولة القومية و « البيروكاس » في الفترة الماضية رد فعل مضاد خلال منتصف ونهاية الستينيات بظهور مجموعة من الأفلام لمخرجين يمثلون جيلا جديدا . أفلام مثل : ثقب في القمر (١٩٦٥) لـ « أوري زوهار » و « ثلاثة أيام وطفل » - ٦٧ - Three days and child وإقلاع take off - ٧٠ - وامرأة في الغرفة المجاورة - ٧٦ - للمخرج «يتزهاك يشورون » و « رجال الدروية » Patrollers - ٦٧ - للمخرج «ميشا شاجرير» و « حكاية امرأة » - ٦٩ - A woman case Affair «جاك كاتمور» والفستان - ٦٩ - ليهودا نيمان ، والأفلام القصيرة لـ «افراهام هنر» مثل «الغبى» The slower - ٦٧ - المأخوذ عن قصة لسيمون دي بوفوار Sians .. وأفلام « ديفيد بيرلوف» الذي أخرج فيلمه الطويل « الفاتورة » - ٧٢ - The Bill^(٢) بعد أن قدم عدة أفلام تسجيلية لحساب الحكومة^(٣) . ففي الوقت الذي بدأت فيه أفلام البطولات الوطنية تفقد شعبيتها في الستينات ومع النجاح الجماهيري لأفلام البيروكاس ، خاصة على يد افرائيم كيشون Ephraim Kishon ومناحم جولان بدأ ظهور تيار جديد لمخرجين جدد يمثلون نقیض السينما التجارية. وقد تشكلت أفكار هذه المجموعة في أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات، وغالبا أثناء الدراسة من الخارج - خاصة باريس وهي أفلام نوحى بدرجات متفاوتة بتأثرها بالموجة الفرنسية الجديدة وأفلام مايكل انجلو انطونيوني وفيدريكو فليليني. وهي الفترة التي بدأ فيها « أوري زوهار» اشتغاله بالسينما قادماً من المسرح وعروض المنوعات - وهو عرف ساد في هذه الفترة ، منه جاء مناخم جولان و « بيتر فراي» و « يوسف ميلو» . ومع أن بعض أفلام « زوهار» تشبه أفلام البيروكاس، مع بعض التميز أحيانا، إلا أنه يعتبر أول من قدم أسلوبا جديدا في الإخراج. وأول أفلامه « ثقب في القمر » - هو أول فيلم روائي - حيث يستخدم فيه الكاميرا المحمولة وأول من استخدم ممثلين من الهواة يمثلون جيلا جديدا ، كما حطم أسلوب السرد الكلاسيكي والقائم على علم النفس التقليدي . ولم تعد موضوعات الأفلام الجديدة تدور حول القضايا

(٢) قام « بيرلوف » بإخراج أفلام تسجيلية بتكليف من الحكومة منذ بداية الستينيات مثل « في القدس » - ٦٣ - بيت المسنين Eldery house - ٦٣ - تل كاتزير Tel Katzir - ٦٤ والتي لم تنفهمها البيروقراطية الحكومية، فقررت عدم عرضها لأنها لا تقوم بالمهمة التي صنعت من أجلها، انظر « ديفيد بيرلوف » والسياسة في السينما، في مجلة Prosa (فبراير ١٩٨٢) ، ص ٣٧-٣٨ .

(٣) رغم أن الفيلم انتج عام ١٩٦٨ إلا أنه لم يعرض إلا عام ١٩٧٢ لمشاكل في التمويل .

السياسية والاجتماعية من منظور صهيوني/ اسرائيلي ، بل اهتمت بأزمة الفرد والبطل ، العالمى، فى محاولة لخلق سينما نوعية متحررة من كل الالتزامات الاجتماعية والسياسية، وهى الاتجاهات التى صارت نموذجاً تحتذىه الأفلام الشخصية فى السبعينيات والثمانينيات.. ومن ثم فقد شكلت بالتدريج تياراً كبيراً فى السينما الاسرائيلية ويتعاضد من النقد السينمائى .

ولكى ندرك أيضاً مدى إسهامات هذا التيار، علينا معرفة خلفية صناعة السينما فى الخمسينيات والستينيات ، فرغم وجود بنية تحتية فنية للصناعة والتى تشكلت بعد قيام الدولة، إلا أنها لم تحظ بالاعتراف بها كفن . وفى حين أشار ، ودرو ويلسون ، لفيلم جريفت «مولد أمة» ، بأنه «التاريخ مكتوباً بالضوء» ، وتأكيده لينين ، على أن السينما بالنسبة لنا أهم الفنون ، ، اعتبرها زعماء المؤسسات الاسرائيلية مثل بن جوريون ، ثقافة فرعية ، و «مضيعة للوقت» . وفى حين استفاد المسرح من الإعانات الحكومية لوزارة التربية والثقافة مما سمح بالتجريب ، كانت السينما خاضعة لإشراف وزارة التجارة والصناعة . وبعد موافقة الكنيست على إصدار قانون ١٩٥٤ لتشجيع السينما وضعت وزارة التجارة قانون عائد الضريبة Tax return عام ١٩٦٠ الذى مهد الطريق لإنشاء شركات انتاج ودخول القطاع الخاص ميدان الانتاج . ولقد ساعد هذا القانون خلال الستينيات، وخاصة بعد التنمية الاقتصادية التى أعقبت عام ١٩٦٧، زيادة الانتاج ، الذى صار بإمكانه تحقيق ربح فى السوق المحلى، وهى المشكلة التى كانت تواجه صناعة السينما نظراً لصغر سوقها الداخلية وعدم وجود نظام للتوزيع الخارجى.. إلا أن هذا الدعم لم يفتح الفرصة لازدهار السينما غير التجارية. والجوائز التى كان يمنحها مجلس الثقافة والفنون تحت إشراف وزارة التربية والثقافة للميناريوهات النهائية، والجوائز السينمائية للأفلام ذات الجودة quality Film والتى بدأ توزيعها منذ أوائل السبعينيات، لم تكن تكفى تمويل الانتاج الفعلى لفيلم ودعم البنية التحتية للسينما غير التجارية. ومع فشل الأفلام الأولى للمخرجين الجدد جماهيرياً أحجم المنتجون عن مواصلة الدعم لها. وكانت النتيجة .. انقضاء فترة زمنية طويلة بين العمل الأول لهؤلاء المخرجين والعمل الثانى . وكمثال : فقد كان على المخرج «يهودا نيمان» ان ينتظر ثمان سنوات بعد إخراج فيلمه الأول «الفسطان» ، ليخرج فيلمه الثانى «قوات المظلات» ، The Paratroopers ، وأن ينتظر Yitzhak Yeshurun «يتزهاك يوشورون» تسع سنوات بعد فيلمه الأول «امرأة فى الغرفة المجاورة» ، A woman in the next room ليخرج فيلمه الثانى «الجوكر» Joker -٧٦- . كما أدت صعوبات التمويل الى طول الفترة الزمنية بين كتابة السيناريو للفيلم وبين إنتاجه الفعلى،

فقد انقضت خمس سنوات مابين كتابة سيناريو فيلم ، بلفير ، J Belfer ، ايجال بيرنستين ، لانتاجه عام ١٩٧٨ . لذا .. ظلت الأفلام الشخصية قليلة طوال النصف الأول من الستينيات حتى نهاية السبعينيات، حتى ظهر بالتدريج نموذجا بديلا للانتاج يعتمد على مشاركة مجموعة صغيرة من المخرجين والمصورين والممثلين والممثلات فى إنتاج كل منهم، كما حدث فى فيلم «الدورية» للمخرجة «ميشا شاجرير» الذى كتب له السيناريو «افراهام هفتر» وكان مدير الإنتاج «يهودا نيمان».. كما شارك «يتزهاك يوشورون» مع المخرجة فى أعمال مابعد الانتاج. كما ساعدت «ميشا شاجرير» المخرج «يتزهاك يوشورون» فى فيلمه «امرأة فى الغرفة المجاورة» ، وقام «جيداليا بيسر» (الذى لعب بطولة فيلم «ترانزيت» -٨٠-) دورا هاما فى فيلم الحصان الخشبى -٧٧- Rocking horse المخرج «ياكى يوشا» ، وقام بتصوير الفيلم «ايان روزنبرج» ، كما قام المخرج دانييل فاكسمان بدور المصور فى «الحصان الخشبى».. فضلا عن الاستعانة بأكثر من أسلوب للتمويل.. مثل ضغط نفقات الإنتاج.. وتصوير الفيلم ١٦ مم ثم تكبيره ٣٥ مم بعد ذلك ، والاقتصاص فى تكاليف الدعاية، والاستعانة بقروض شخصية أو حكومية من وزارة التجارة أو القطاع الخاص أو بطريق التمويل الذاتى . ومنذ فيلم «الحصان الخشبى» بدأ العمل بنظام النسبة .. حيث يتقاضى الفنانون والفنيون نسبة من عائد أرباح الفيلم بدلا من الأجور، باعتباره عمل من «أعمال الحب» أكثر منه كسبا للربح .

وقد أدت الصعوبات المالية لأفلام السينما اللاتجارية، إلى جانب تفضيل الحكومة فى دعمها لمختلف الألوان الفنية الأخرى ، الى صراع بين المخرجين والنقاد والحكومة من أجل مزيد من الدعم لها. لذا فقد شكل المخرجون عام ١٩٧٧ اتحادا ساهم فيه كل من «نسيم ديان» و«رينين شورر» و«يهودا نيمان» و«ناداف ليفثان» و«راشيل نعمان» و«أوزى بيريس» أطلقوا عليه اسم كياتز Kayitz أو «السينما الاسرائيلية الشابة».. والتى تعنى بالعبرية أيضا «صيف» ، وعملوا على كسب دعم الدوائر السياسية للمشروع. وقد عبروا عن آمالهم المشتركة - فى بيان نشر فى مجلة كولنوا Kolnoa السينمائية - فى إيجاد لغة سينمائية جديدة، مع التأكيد على أنهم «لا يجمعهم اتجاه سياسى أو جمالى واحد» وإن كان يجمعهم الإيمان باستراتيجية للانتاج تتمثل فى انتاج أفلام ذات ميزانية بسيطة وفريق عمل قليل.. أى العمل الذى يناسب ظروف اسرائيل الحالية .. آمليين فى أن تغير الحكومة من سياستها إزاء السينما ، لإمكانية عمل فيلم واحد على الأقل كل سنة لكل مخرج، دون اعتماد على شبك التذاكر بحيث لا يعوق سقوط فيلم لمخرج إمكانية استمراره فى الإخراج

مستقبلاً،^(٤) . وقد أدت جماعات الضغط إلى إنشاء ، صندوق تمويل وتشجيع الأفلام ذات الجودة Quality Film مما ساعد على زيادة إنتاج هذه النوعية من الأفلام، وفي مساعدة المخرجين الشبان على إخراج أول أفلامهم الطويلة ، وبينما كانت أول أفلامهم تعتمد على الجوائز والمنح الدراسية التي ساعدت في أوائل السبعينيات على انجاز أفلام مثل ، أين دانييل واكس -٧٤- لـ، أفرهام هيفنر، و ، عزيزى ميخائيل My Darling Michael لـ ، دان ولمان ، و ، قوات المظلات ، ليهودا نيمان، فإن الأسلوب الجديد كان يسهم فى إنتاج الفيلم بحوالى سبعمائة ألف دولار، وهو النظام المعمول به فى بلدان أوربا الغربية مثل فرنسا وألمانيا وهولنده وبلجيكا والسويد ، وهى الإعانة التى ساعدت على إنتاج مجموعة من الأفلام ذات النوعية مثل ، ترانزيت ، لدائيل فاكسمان و ، اللعبة الحقيقية ، -٨٠- للمخرج ، أفي كوهين ، و ، ممنوع إذاعته ، -٨١- Not for Broadcast لـ ، يا أود ليفانوف ، و أغسطس ثانية -٨٢- Repeat Dive لـ شيمون اوتان و ، ليفا، لـ ، إيتان جرين ، . ومن هنا استطاعت السينما اللاتجارية ان تحقق خلال الثمانينات سيطرة نسبية وصلت أحيانا إلى نصف الانتاج الكلى (وكان لعمل مناحم جولان فى هوليوود أثر على قلة عدد الأفلام التجارية فى اسرائيل حتى عاد إليها لتصوير أفلام أجنبية بها) .

وقد رافق تشجيع الأفلام ذات النوعية مشاكل جديدة للسينما التجارية، فقد اتخذت وزارة التجارة من أجل تشجيع صناعة السينما قرارا يقضى بتحصيل ضريبة بنسبة ٢٥٪ على كل تذكرة للأفلام الأجنبية ، يخصص دخلها لصالح السينما . وكان مجلس ادارة الصندوق الذى يتبع وزارة التجارة والصناعة يجمع بين ممثلين عن أصحاب دور العرض والموزعين والمنتجين والمخرجين وبعض أعضاء مركز الفيلم الاسرائيلى الذى يتبع وزارة التجارة والصناعة، كما أجرى صندوق تشجيع الفيلم الاسرائيلى تخفيضا قدره ٨٣ شىكل جديد^(٥) على كل تذكرة مبيعة للفيلم الاسرائيلى، وهو مايعنى مزيدا من العائد لأى فيلم يحقق نجاحا جماهيريا . إلا أن هذا العائد لم تحدد نسبته حتى السنوات الأخيرة عندما حدد بثلاثمائة ألف متفرج .. ثم خفض إلى مائة ألف . بمعنى أن المخرجين كان عليهم أن يناضلوا للحصول على إعانة اضافية لاتعتمد على الكم بل على الجودة والنوعية . وكان من جراء تذبذب سياسة الصندوق إحباط المستثمرين ، وهى السياسة التى يعزو إليها - جزئيا -

(٤) انظر مجلة ، كولونوا Kolnoa عدد ١٤ (صيف ١٩٧٧) .

(٥) انظر : مانير شتاينزر وضع السينما الاسرائيلية - جزء أول - فى Hadashot . هاداشوت ، بتاريخ ١٥ سبتمبر ١٩٨٥ والجزء الثانى فى ٢١ سبتمبر ١٩٨٥ .

اختفاء أفلام ، البيروكاس ، فى هذه الفترة (٦) .

ومع أن الهدف من الصندوق هو تشجيع الأفلام ذات الجودة أو ، النوعية ، بإنتاج عشرة أفلام كل سنة عن طريق تمويلها بنصف تكاليف الإنتاج، فإن الصندوق لم يستطع التمويل إلا بثلث التكاليف وإنتاج ما لا يزيد عن ستة أفلام فى السنة، وكما أشار النقاد السينمائيون فإن المشكلة الجوهرية تكمن فى موقف الحكومة من السينما إزاء الفنون الأخرى، ذلك أن مجلس الثقافة والفنون لا يمنح السينما سوى ٢٧٪ من ميزانيته (١٣ مليون دولار) فى حين يمنح المسرح ٢١٣٪ من الميزانية والمتاحف ٢٤٪ و فرق الاوركسترا السيمفونى ١٩٪، .. وحتى الميزانية المخصصة للسينما يحصل معهد الفيلم الاسرائيلى على خمسها، مما يشكل عبئا على النسبة المخصصة للإنتاج. لذا بات واضحا أنه لا أمل فى تمويل الأفلام ذات النوعية نفسها مستقبلا .. لامحليا ولاخارجيا، وبهذا فمن الصعب أن نتحدث عن صناعة سينمائية .

ورغم هذا فمن الملاحظ تطور ما فى الأفلام الشخصية مقارنة بفترة نهاية الستينيات حيث كان مخرجو الموجة الجديدة محرومين من سينماتيك وجمعيات سينمائية وأقسام أكاديمية، وحيث كان مهمهم الى جانب الإخراج الاعتراف الثقافى بفن السينما بأمل أن تكون السينما الاسرائيلية أداة تعبير ثقافية . الآن ، أنشئت ، السينماتيك فى بداية السبعينيات ومعهد للسينما وأقسام لها فى جامعة تل ابيب ومدرسة ، بيت تزفى ، Tzvi مما ساهم فى خلق جيل سينمائى جديد، وفى نشر الثقافة السينمائية، كما ساهمت مجلات سينمائية مثل ، كلوزأب، و ، كولونوا، بدورها فى هذا المجال ، كما تم فى الثمانينيات افتتاح أرشيف القدس السينمائى، ونجاح مهرجان القدس والمهرجان الدولى للطلبة الذى تتبناه جامعة تل ابيب. كل هذه الأنشطة ساهمت فى انتشار الثقافة السينمائية، وهو ما لم يكن موجودا أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات .

(٦) وكمثال فإن إفلاس ، جورج أوقاديا ، يرجع لحد ما لتذبذب هذه السياسات .

ثقب في القمر (١٩٦٥)

(Khor ba Levana)

يختلف مخرجو الأفلام الشخصية عن الموجة الجديدة الفرنسية في أنهم بلا تراث ثقافة بصرية أو سينما تجريبية ، ورغم عدم وجود موجة طليعية سينمائية إلا أن المخرج ، يورى زوهار ، استطاع - خاصة بفيلم « ثقب في القمر » - خلق عمل غير تقليدي يرتبط بشكل رمزي بسياق الثقافة الاسرائيلية ، وباستثناء أفلامه اللاتجارية مثل « ثقب في القمر » وثلاثة أيام وطفل ، و « إقلاع » ، وثلاثية : نوم البصاص أو المتلصص - ٧٢ - و عيون كبيرة - ٧٤ - وانقذوا حارس الساحل - ٦٧ - فإن غالبية أفلامه الطويلة تستمد جذورها من الترفيه الشعبي ، فقد أخرج الكثير من الأفلام التقليدية وغالبها كوميديا مثل ، موش فننليطور - ٦٦ - Moische Vintlator و « جيراننا » ، كما قام ببطولة معظم أفلامه ، (وقد بدأ حياته مع الممثل توبول ، في فرقة الترفيه العسكرية « هاناهاال » ، Hanahal واستمر مع فرقة « البصل الأخضر » ، كما مثل في أفلام لمخرجين غيره .. في أفلام البطولة القومية مثل : عمود النار - ٦٠ - و « الرمال الحارقة » للمخرج « رفائيل يتسباون » ، وفي دور صغير في فيلم « الخروج » ، فضلا عن أدواره في أفلام البيروكاس « ٩٩٩ أليز مزرأحي » و « إنهم يسمونني شميل » - ٧٣ - لجورج أوفاريا . وارتباطة العميق بوسائل الترفيه الشعبية يجعله مختلفا عن معظم مخرجي الأفلام الشخصية ويمثل حالة استثنائية . وفي حديث صحفي معه لم يهاجم السينما التجارية بنعتها ، سيئة ، كما يفعل نقاد سينما ومخرجو الأفلام ذات النوعية Quality وهو يقوم عادة بالأدوار الرئيسية في معظم أفلامه لأنه على حد تعبيره « أرخص ممثل يمكن الاستعانة به »^(٧) . وبهذا استطاع العمل بغزارة مثل « مناحم جولان » و « افرايم كيشون » أبرز شخصيتين في صناعة السينما - وكان يحدوه الرغبة في اخراج أفلام غير تقليدية مثل « ثقب في القمر » ، إلا أن فشل الفيلم اضطره لإخراج أفلام تقليدية . ومع هذا فقد استطاع أن يقدم أسلوبا غير مألوف في بعض أفلام الروائية ، وفي عشرات الأفلام الدعائية التي أخرجها وفي مسلسله التلفزيوني « لول »^(٨) الذي قدمه في أوائل السبعينيات . وقد تكلف إنتاج فيلمه التجريبي « ثقب في القمر » مائة ألف دولار ، وهي ميزانية ضئيلة نسبيا استطاع الحصول عليها من المنتج « موردخاي نافون » واستوديو جيغا

(٧) رينين شورر: التجربة السينمائية : الصابرا في أفلام زوهار : كولونوا (شتاء ١٩٧٨) ، عدد ١٥ - ١٦ ، ص ٣٥ .

(٨) المرجع السابق .

Geva ، والعمل لأول مرة بأسلوب نسبة الأرباح، حيث يتقاضى طاقم الفنانين والفنيين نسبة ضئيلة من أجورهم بالإضافة إلى نسبة مئوية من عائد أرباح الفيلم بعد عرضه . ويعتمد الفيلم على فكرة لزهار اشتراك في كتابة السيناريو ، أموس كينان ، كما قام بدور البطولة والإشراف على الانتاج بتصميم الديكور الفنان ، يغال توماركين ،^(٩) . والموسيقى ، ميشيل كولومبو، والمونتاج ، أناجوريت ، وشارك في تمثيله نجوم اسرائيليون ، وقد استقبل الفيلم بحفاوة في العديد من المهرجانات مثل ، كان ، و ، لو كارنو ، ومن النقد السينمائي في الصحف والمجلات مثل ، سايت أند ساوند ، و ، فاريتي ، و ، نيويورك تيمز ، و ، ليموند ، و ، بوزتيف ، و ، سينما ٦٥ ، . وقد استوحى زهار فيلمه عن فيلم هللوا أوترنيمه الشكر - ٦٣ - Hallelajah the Hills (*) أدولف ميلكاس والذي شاهده أثناء زيارة له في باريس ، خاصة في محاكاته التهكمية . ويعتمد الفيلم على المجاز لكل من الفيلم نفسه والسرد الصهيوني السائد . وأسلوبه في عدم خلق الإيهام يثير الفضول ، ليس فقط لتماسك العالم الروائي الذي يقدمه ، بل - وكما سنرى - لتماسك عالم الواقعية الصهيونية .

وقصة الفيلم ، الشظايا، تدور حول تزلينك - أورى زهار - الذي يفتح كشكا في صحراء النقب Negev إثر وصوله ميناء حيفا على طوف . وسرعان مايكتشف صباح اليوم التالي ان «مزراحى» ، افراهم هيفنر - القادم من اللامكان قد افتتح كشكا آخر^(١٠) ، ونظرا لعدم وجود زبائن في مثل هذا المكان يضطر الاثنان لتبادل البضائع فيما بينهما . ويتخيلان سرايا على شكل حساء - الممثلة الفرنسية ، كريستيان دانكور - وسرعان ماتتحول الرؤى إلى واقع ، وإلى العديد من الحساوات . وأثناء حيرتهما يحضر ضيف - ، توبول ، والذي ارتبط اسمه حينذاك بفيلم صلاح شاباتى ويخبرهما: إن أردتما الشهرة عليكما بإخراج أفلام كما فعلت ! وعملا بنصيحته يستعيران كاميرا من ، أورى زهار ، وفريق العمل أثناء إخراجة فيلم ، ثقب فى القمر ، . ولأنهما بلا سابق خبرة فإنهما يقدمان لاشيء .. فوضى من ، الموضوعات المتضاربة حيث ترى رعاة البقر يطلقون النار على العرب ، وساموراي يصارع طرزان ، وشارلى شابلن يسير بطريقته المشهورة في مكان يشبه أفلام الغرب الأمريكى ، وعندما يصيح فيهم ، مزراحى ، طالبا منهم التوقف يهاجمه الهنود بالبلط ، وعندما يصرخ ، قطع ، تتجمد صورتهم على اللقطة التى يهاجمونه فيها ، وما أن يصيح

(٩) حدث تغيير درامى كبير فى الفيلم عن السيناريو .

(*) فيلم كوميدى انتاج ١٩٦٣ ومخرج الفيلم هو شقيق (جوناس ميكاس) وكانا من اوائل من ناد فى بداية الستينيات بسينما امريكية جديدة من خلال صحيفة ، صوت القرية ، ويمثل هذا الفيلم تجربة فنية جريئة من دون كل افلامه فى استخدامه للزمن والشخصيات (المترجم) .

(١٠) بروجرام فيلم ، ثقب فى المرأة ، تحريرا ميكام جيروفنش ، ١٩٦٥ .

شخص آخر حتى تستأنف حركة اللقطة ثانية، ويشير «مзраحي» على «تزلنك» لمنع هذه الفوضى وفرض نظام للعمل : « عليك بإحضار متخصص لكل موقف من مواقف الضحك والحب والتحليل النفسي والعنف، وهي العناصر الأربعة التي تقوم عليها صناعة السينما، وهكذا تبدأ اختبارات الشاشة للنساء ويدور نقاش بين المتخصصين حول « النظرية » و « العناصر الأربعة »، وما سيتم من تعديلات. هذا الاستهلال التهمي حول شفرات صناعة السينما يمثل بنية الفيلم ويزودنا من خلال الإخراج الكلاسيكي بالأساس الذي يقام عليه بناء عالم السينما الخيالي لفيلم من داخل الفيلم. وفي جو سريري يذكّرنا على الفور بأعمال جابرييل ماركيز وميل بروكس، حيث تثور الغوريلا غاضبة من دورها وتدمر مدينة الفيلم الكارتونية، يعقبها خطبة على الطريقة الصهيونية حول البناء والخلق وإنشاء مكان حقيقي يمكن العيش فيه، ويقوم العمال ببناء مدينة حقيقية بدلا من الكارتونية، وتحمل امرأة لمدة أحد عشر شهرا نظرا لأن السيناريو لم يحدد موعد ولادتها. ورغم أن بمقدورهما تحديد النهاية يبدو عجزهما إزاء عالم فرض نفسه على « الواقع »، عالم له قوانينه وشفراته في مثل هذه المدينة المجنونة حيث يبدى فيها الأشرار ضيقهم من أدوارهم كأشرار والطيبون وقد ملوا أدوارهم، وحيث يبدو الإنهاك على رجال العصابات ورعاة البقر والهنود لاستئناف القتال، مما يدفع الجميع إلى التمرد على خالقهم.

ويعتبر الفيلم من أكثر الأفلام الاسرائيلية تحررا في التجريب بلغة سينمائية محطما شفرات السرد الكلاسيكية التي تميزت بها أفلام البطولة القومية، حيث يتصدر السرد الحديث البناء السينمائي والذي يتطلب مشاركة فعالة من جانب المتفرج بطريقة تذكرنا بأسلوب السينما البديلة في الستينيات (أعمال بروس كونور- كينيث انجر - أدولفاس ميكاس)، كما يلفت أنظارنا إلى كونه بناء خيالياً وإلى طبيعة كل الأفلام كمنتجات صناعية. وطبيعة شكل الفيلم تبدو من البداية، من خلال عنوان الفيلم والتي لا تمت بصلة للفيلم. (كان الاسم الأصلي للفيلم « دعنا نضع فيلما »، فالفيلم لا يقدم لنا شيئا عن القمر أو الثقب، كما لم يقدم « لويس بونويل، شيئا عن كلبه الأندلسي!». وأيا كان الأمر فإن الرفض في حد ذاته يضعنا أمام امكانيات الفيلم الخيالية، يقول المخرج عن عنوان فيلمه : « لا يوجد ثقب في القمر، أي عاقل يدرك هذا .. ولكن لأن « ثقب في القمر » مجرد فيلم .. فبإمكاننا أن نقدم ثقبا في القمر، ولو لم يكن فيلما ما وجد هذا العنوان لأن القمر بلا ثقب، (١١).

(١١) المرجع السابق .

عبثية عنوان الفيلم اذن تشير إلى تحطيمه لمفهوم الواقعية .. فالصور لا تفصح عن العالم بل عن ذواتها، ويتحرر الفيلم من الإيهام يبدو أن السرد الفيلمي ليس سوى وسيط يفرض نفسه على كل الموضوعات .. سواء كانت « ويسترن » أم ميلودراما وتتخلل كل الشفرات السينمائية من المونتاج إلى الاخراج . ومع ان الفيلم يعتمد أساسا على تقاليد أفلام المطاردات المجنونة لكوميديا الثلاثينيات فإن سياقه الداخلي intertext أكبر من هذا . فأسلوب المحاكاة التهكمية يعيد للأذهان كل موضوعات الأفلام الكلاسيكية كجزء من مخيلة بطله ، تزلينك ، و « مزارحي » حول المدينة - الفيلم ، لكن سرعان ما يتخذ وضعه الخاص والمستقل « خارج » ذاتية مخرجيه . كما يشير الفيلم أيضا الى العديد من النماذج الأولية archetypes في تاريخ السينما على مستوى الأفراد .. شارلي شابلن - كينج كونج - طرزان - وعلى مستوى الموضوعات .. أفلام رعاية البقر والهنود والعصابات والمخبر السري (البوليسية) ، وإلى نماذج خاصة ترتبط بتاريخ السينما الإسرائيلية .. الرواد - البالماخ - العرب . كما يتعرض لنماذج متعددة لشفرات سينمائية ويبرزها من خلال بعض المشاهد مثل .. مشهد النزال في أفلام الغرب « والهارى كاري » ، فى أفلام الساموراى . وسرقة البنك فى أفلام العصابات .. والنهاية السعيدة للميلودراما (حيث تنهض فجأة امرأة قعيدة من على الكرسي وهى تصيح : إننى أمشى) والاستخدام الجسدى للكوميديا الهزلية Slapstick ، والتداخل العبثى فى مزج الخيال بالواقع كما فى السينما السريالية ، وأسلوب المقابلات فى سينما الحقيقة (وقد استعان المخرج فعلا بلقاءات مع نساء لإجراء اختبار سينمائى للفيلم) . كما يتحدث الفيلم عن شخصيات أدبية مثل « دون كيشوت » و « هاملت » وتوم جونز ، ويبدو تأثره بالموجة الفرنسية الجديدة وخاصة « جودار » فى مشهد الحب حيث تخلو وجوه الممثلين من أية عاطفة ، والإيقاع البطيء للقطات بينما يعبر التعليق المصاحب له عن عدم وجود علاقة بين الزواج والحب والمادة المكتوبة بالفرنسية تؤيد هذه الملاحظة .

كما يشير الفيلم إلى نظام توزيع الأدوار فى هوليوود حيث يؤدى الممثل أدوارا مختلفة لكن ضمن نفس النوع . فالممثلة « شوشيك شان » مثلا تلعب دور المرأة الفتاة « أو مصاصة الدماء » ، وأريك لافى يلعب دور الطبيب ، فى حين يمثل « شمويل كراوس » دور الشرير و « زائيف بيرلنسل » دور المثقف ، كما يتحكم فى أحد مشاهد الفيلم من نظام النجوم الهوليوودى حيث تظهر الممثلة « شوشيك شان » وهى تهبط بحفاوة سلم الطائرة وهى تؤدى بعض مستلزمات النجمة من حركات وأوضاع أمام الكاميرات والجماهير محتشدة ، وحيث يتحول كرسي المخرج إلى عرش لكلب ! كما يستعين الفيلم بشفرات سينمائية خاصة ومميزة لتحطيم صورة الواقع التقليدية كما تقدمها أساليب

السرد السينمائية المألوفة عن طريق تثبيت الكادر في المواقف الهامة كما في مشهد محاولة الهندي اغتصاب الحسناء الشقراء، أو محاولته قتل « مزارحي » وذلك لإطالة زمن السرد في مواقف درامية معينة، كما يسخر الفيلم من مونتاج مشاهد النزال في أفلام الوبستر حيث نرى الخصمين يتساقطان فوق بعضهما عدة مرات، وفي كل مرة نراها من زاوية تصوير مختلفة ، وهو أسلوب المونتاج الغريب الذي يستخدم في مشهد جولة « تزلنيك » الصباحية وهو يجري في عدة اتجاهات مختلفة مع قطع سريع على كل لقطة ، وفي مشهد هاملت الذي يلقي فيه مونولوج « أكون أولاً أكون » حيث يقفز في حمام سباحة فارغ، وبدلاً من أن نراه يصطدم بأرضية الحمام نرى بدلاً منه رجلاً يهوى من فوق مبنى شاهق ليسقط فوق حمام ، كما يبرز المونتاج - في بعض الحالات - دور الفيلم كوسيط بين الفنون الأخرى. ففي أحد مشاهد الاختبار السينمائي نشاهد امرأة ترقص في مكان محدد، وسرعان ما نراها تطير قفزا حول خشبة المسرح من خلال المونتاج ، ومن خلال شكل من أشكال اختبار الإبدال السينمائي(*) . نراها بعد ذلك في لقطة ثابتة وقد اختفت - هذه المرة - رشاقتها وبدت في صورة مزرية ، والاستخدام الزائد للحركات البطيئة والسريعة واللقطات النيجاتيف وزوايا الكاميرا لأعلى وأسفل بشكل مثير يشنت التجانس الطبيعي ووحدة الصورة. وبدلاً من أن يحرص على التجانس فإن الفيلم يعمل على صدام شفراته، حيث يصاحب عنف طرزان موسيقى كلاسيكية رفيقة ، مع استخدام تكنيك الريبورتاج التلفزيوني لإذاعة قصص أشبه بالحواديت، كما نشاهد الاستعدادات التي تجري قبل التصوير حيث نرى الشريف يقوم بإعداد مكياج وعملية تزامن الصوت مع الصورة، وعند هبوط الطائرة نرى عامل فني الصوت أثناء تسجيله ضجيج هبوطها أرض المطار. كل هذه العمليات تتم بشكل طبيعي وحرفياً كما في موقف مشهد الحب الغريب بين الغوريلا والحسناء عند سقوط قناع القرد... ومن ثم ظهور وجه الممثل ومحاضرات الخبير السينمائي في الفيلم تفكيك deconstruction للمخطط الفيلمي والتصنيفات الأكاديمية. فالمحلل النفسي الذي يعالج مريضة نفسية تأمل بالعمل في الفيلم ، يبدى لها نصيحة أبوية تتعلق بالممارسة الجنسية ، بينما يلتهم كميات ضخمة من الطعام (أدى دوره « دان بن أموس وهو كاتب بوهيمي مشهور بنزواته الجنسية وهو ما يصفى مزيداً من السخرية للمشاهد الاسرائيلي) . وكمثال فهو يقول لواحدة منهن بأنها لن تحرر تقدماً إلا إذا تعلمت كيف « تعطي » ، وهي كلمة تشير جنسياً في

(*) اختبار الإبدال Comautation Test : أي اختبار الأسلوب المستخدم عن طريق استبدال أسلوب بآخر لمعرفة مدى ملاءمته ومدى نجاح الأسلوب القائم مثل تغيير وجهة النظر في الرواية (محمد عناني / المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١١، لوجان ط ٢ (١٩٦٧) - المترجم -

العامة العبرية إلى من تمنح جسدها للرجل الذي ، يأخذ ، ، وبهذا يسخر المخرج من التحليل النفسى والإخراج فى اهتمامهما الزائد بالجنس ، أما المدعى الثانى ، الخبير ، فى الضحك والعنف والحب فهو لا يقدم سوى المزيد من الكليشيهات السينمائية ، وهى خبرات مستمدة من الأعراف السينمائية مثل الفطائر التى يقذف بها على الوجه فى الأفلام الهزلية لإثارة الضحك ، وهو كلام نسمعه دون أن نراه ، وهو ما لا يدفعنا إلى الضحك ، تماما كما أن إعادة تمثيل مشاهد العنف الرومانسية التى لا تثير فىنا التوتر أو الرغبة الجنسية لأن أدائها كان آليا ، كما وأن التصنيف التحليلي categorization يبدو مفتعلا ، فالخبير فى ، الضحك ، يرفض تفسير معنى ، عنف ، بدعوى أن مشاهد العنف ليست من اختصاصه . وما يثير الانتباه أن الفيلم يقدم لنا مراحل إنتاجه ، خلال مشاهد الاختبار السينمائى نجد اسم الفيلم على الكلاكييت (لوحة التصوير) clapboard وتاريخ التصوير الفعلية ، وهى مشاهد تشكل جزءا من قصة الفيلم .. فى محاولة «تزلنيك» و «مزراحي» مثلا فى إخراج فيلم وهى إشارة لكل من الفيلم الأصيل والفيلم داخل الفيلم. والمخرج « زوهار» يظهر شخصا أثناء مقابلات الاختبار السينمائى لإقناع المرأة بأنه اختبار حقيقى و« فرصة العمر» للعمل مع المخرج المشهور «يورى زوهار» ، كما يستعين الفيلم بالأصوات الحقيقية أثناء التصوير كما فى حوار طاقم الفيلم وهم يسألونه ومن ثم إزالة الفواصل والحدود بين الفيلم ذاته والفيلم داخل الفيلم ، وأحيانا يبدو طاقم التصوير اثناء تصوير مشهد حوار ، وفى أكثر من مرة بدت كاميرا تزلنيك ومزراحي وهى تتجه مباشرة لتواجه كاميرا « ثقب فى المرأة » ، وبهذا فإن المشاهد (ومعه الممثلون الذين يوجهون حديثهم للكاميرا) يكسر حاجز الفضاء الخيالى (الروائى) . والفيلم بإشارته إلى كيفية صنعه يشبه فيلم ٨ ١/٢ للمخرج قلليني فى اعتماده على خطة إظهار مدى الفوضى التى تصاحب الإخراج ، وهى الفوضى التى تؤدى إلى النقيض .. النظام ممثلا فى الفيلم ذاته ، ورغم الجهد الفائق الذى بذل لإخراج الفيلم وبرغم محاضرات المتخصصين إلا أنه فشل فى بناء عالم سينمائى متكامل .

إن ما يميز الفيلم عن غيره من أفلام الموجة الاسرائيلية الجديدة هو تبنيه لاستراتيجية سينما بديلة ضمن السياق الاسرائيلى . وتخلص الفيلم من السرد التقليدى وأعراف الموضوعات البالية يمتزج ويتداخل مع السينما الصهيونية فى إطار المحاكاة الساخرة Parody ، فالسرد الرئيسى للفيلم يتبنى السرد الصهيونى المسيطر .. وإن يكن فى قالب كوميدى . فالمهاجرون يصلون إلى الصحراء لتحقيق حلمهم فى عالم جديد ، ورغم ما واجهوه من صعاب فقد أصبح حلمهم حقيقة .. بازدهار الصحراء . وما حققته الصهيونية من إنجازات يقابله الأمل فى إقامة صناعة سينما نامية يمكنها

تجاوز العقبات.. سينما مزدهرة تمثل ، معجزة ، أخرى من معجزات البناء.. والفيلم فى حد ذاته عمل طليعى يشق الطريق لتبنى استراتيجيات سينمائية جديدة فى طرق الانتاج ومستوى الموضوعات . ورحلة الفيلم الخيالية تجرى أحداثها على نفس الموقع الكلاسيكى لأسطورة الصهيونية .. الصحراء.. ورؤيا الصهيونية فى ازدهار الصحراء وأوهام الذكوره بالحسنات فى الفيلم تصبح ، حقيقة ، بفضل قوة الإرادة التى تحول بها السراب إلى ، واقع ، عندما اتخذ أصحاب الرؤى visionaries المبادرة الى عالم ، الفعل ، وكما يقول شعار هيرتزل : « إن أردت فلاشئ مستحيل ، يرد ، مزراحى » : « لو أردت بناء مدينة فى هذا المكان فسوف أبنيتها » .

من منظور آخر فإن كفاح صانعى الفيلم لإخراجه يمكن قياسه بالكفاح الصهيونى، وكما عبر « أورى، فإن نجاح تحقيق رؤيا وأحلام الرواد التى تجلت فى وجود الأمة ذاتها كان فى حد ذاته معجزة مستمرة (١٢) . هذا النجاح لايعزو إلى قيم ميتافيزيقية حول البعث والنهضة اليهودية، بل يتبنى الفيلم وجهة نظر كوميدية نحو معجزة ، تحدث أثناء العملية الفنية .. تناظر سحر الفيلم ذاته ، ومعجزة الصهيونية فى الفيلم تحدث مجازا كل يوم كما يقول المخرج : « الفرق بين هذا الفيلم وغيره من الأفلام الروائية الأخرى أنه يتناول هذه المعجزات هنا.. كما تحدث كل يوم وكل ساعة، وهو خير دليل على ان أكثر الأشياء تجاوزا للخيال يمكن أن يصبح حقيقة . اننا لانتحدث عن المعجزة التاريخية لنهضة وبعث شعبنا، بل إلى المعجزات ، الصغيرة، التى تقع كل يوم من حولنا كتحول مكان قفر إلى مدينة وسط صحراء النقب (١٣) . بهذا المعنى فإن بطل الفيلم يلخصان وجهة نظر المخرج فى تجربة « بن جوريون، عندما نظر إلى الخريطة ووضع أصبعه فوق بقعة جرداء قامت على أنقاضها مدينة « اراد، Arad وهو مايفوق حلم أى مغامر (١٤)، ورؤية «زوهار، لمثل هذه الأحداث تتسم بالسذاجة والرومانسية ، ذلك لأن نموذج مدينتهم التاريخية وكما فى الفيلم ليست فى الواقع عملية خلق تطوعية بل ثمرة سياسة مرسومة فرضت على القادمين الجدد. وأبطال الفيلم عاجزون عن السيطرة على العالم الذى حلموا به، ما أن يتجسد هذا العالم حتى يفقدوا السيطرة عليه ويصبح الصراع أمرا لا مفر منه، ويكونا أول ضحايا هذا العالم، ففى عالم الواقع - كما يلمح الفيلم - لا مكان للحالمين، بل للبراجماتيين (العمليين) الذين يحكمون ، هكذا يرثى الفيلم اختفاء جيل شعراء الصهيونية الحالم بعد أن تسلم الحكم من بعده جيل بيروقراطى يفتقر الخيال . واختفاء جيل شعراء

(١٢) لقاء فى جريدة « معاريف ، وملف الفيلم فى معهد السينما الاسرائيلى .

(١٣) البرنامج الذى نشره معهد الفيلم الاسرائيلى ، وملف الفيلم بالمعهد .

(١٤) المرجع السابق .

Shlemiel على يد الأغيار والذين هم من صنعهم ينطوى على حنين رومانسي لرواد الصهيونية الذين كان ينظر اليهم مثل « مزارحي » و « تزلنيك » كحالمين إن لم يكن كسحرة . ورغم أن الفيلم يحطم أعراف السينما المحلية إلا أنه يعيد انتاج أسطورة الليبرالية التي شاعت في أواخر الخمسينيات حول فقدان « براءة » الصهيونية ، وهي الاسطورة التي تسود أفلام السينما الشخصية . ورغم أن توجهات الفيلم صهيونية في المقام الأول إلا أنه يصور ملحمة الصهيونية في محاكاة ساخرة ، والمشهد الأول يصور تلك العلاقة الاسطورية بين اليهود والأرض المقدسة من خلال المفارقة التاريخية بوصول « تزلنيك » على طوف قديم وهو يرتدي بدلة عصرية ، وهو الوصول الذي يختزل حلم جيل الرواد القديم في الهجرة ، وهبوطه يمثل صورة طبق الأصل من أفلام الدعاية الصهيونية حيث يركع على الأرض قبلها في لقطة عامة ، واللقطة القريبة التي تليها بيدرو وجهه معفرا وقد طبع عليه علامة أشبه بالشفاء... ايماء بأن الأرض قد قبلته بدورها . وهو يصل الى الصحراء كالرواد في افلام البطولة القومية بحثا عن سكن ، وقد كتب على قميصه « تزلنيك العامل » وكلمة Hapoel ، هابوئيل، تشير إلى اتحاد الهستدروت الرياضي الذي أنشئ عام ١٩٢٤ ومن ثم ارتباطه بها حيث يمارس رياضة المشي الصباحية في الصحراء حيث أقيمت البنية التحتية منذ العقود الأولى . وفي نبذة تهكم يقدم الفيلم شخصية المرأة ذات الأرداف الخفية وقد تحلق حولها الأعضاء .. إنها المومس الرائدة (زهير اهارفاي) التي تذكرنا ملامحها بالأفلام الصامتة وحيث يبدو أسلوب غنائها أقرب إلى العشرينيات والثلاثينيات منه إلى الستينيات . ومطلع الأغنية يصور النزعة الوطنية تجاه الأرض في حين تناقض الصورة كلمات الأغنية وهي تسير في أرض قفر . والتغنى بالعدالة والمساواة سرعان ما يتحول إلى دعوة وقحة لممارسة الجنس مع الجميع ، ومن ثم فكلهم يشاركون في أبوة الجنين عندما تبدأ عليها أعراض الحمل . ويلقى أحد الدهماء خطبة عصماء على طريقة الآباء المؤسسين يشجع فيها « الاخوة » ويحثهم على عدم اليأس بعد أن هدم العدو ديارهم ، وبضرورة التماسك لإعادة بنائها أثناء بناء العمال المدينة . وهي خطبة فيها تهكم وسخرية على الأسلوب الصهيوني في تضخيم الأمل في « البعث من الرماد » ، وكذلك من السياسة الصهيونية في الاستيلاء على الارض قطعة قطعة ، وهي سخرية لاتضمنها الخطبة فقط بل وفي المشهد الذي تنابع فيه الكاميرا طابور من العمال كل منهم يناول زميله « طوبة » حتى تصل إلى آخرهم الذي يتناولها ويقذف بها بعيدا . وعملية البناء والتطور يرافقها دعاية تحضهم على التكاثر والخصوبة ، وهي قضية هامة ضمن إطار السياسة السكانية في اسرائيل . وهنا تنتقل الكاميرا إلى

خيام أعدت خصيصا كجزء من مشروع لصناعة انتاج الأطفال . فى نفس الوقت فإن مشهد الاختبار السينمائى يسخر من أسلوب الصهيونية لاستدراار الشفقة والرثاء وهو الأسلوب المتفشى فى الخطاب الصهيونى فى مجالات متعددة كالصحف والمقالات الافتتاحية وأدب الرحلات ونصوص كتب الاطفال والعروض المسرحية والجراند الإخبارية والأفلام الدعائية . كما يوضح الفيلم تطبيق التعليم الصهيونى فى اسرائيل من خلال المدرسة التى تقرأ نصوصا صهيونية بأسلوب حماسى مألوف فى المدارس الاسرائيلية . وقد حرص المخرج فى توجيهه لممثليه على إبراز وتأكيد هذا التضارب والتنافر حيث يطلب من سيده تلاوة نشيد الصهيونية ، سوف يكون اخوتنا «أقرباء» بطريقة مثيرة جنسيا، فى حين يطلب من امرأة أخرى ترتدى ملابس رعاة البقر قراءة مانفيسـتو المؤتمر الصهيونى الأول، وعندما يتعذر عليها ذلك تنتقل الكاميرا إلى صورة « هرتزل، صاحب الدعوة للمؤتمر الأول وقد علقت على جدران الكنيسـت والحاجب يزيل عنها التراب. لقد صار الآن حاكم الصهيونية الأول مجرد تحفة معلقة فى أهم مؤسسة صهيونية . والفيلم لا يتجاهل تماما صراع العرب والرواد ، فمن خلال التركيز على صورة راعى البقر شاهرا سلاحه وممتطيا جواده وصرخات الهنود من حوله، يلمح الفيلم فى تناظر بنيوى بين الرواد وأفلام الغرب . فالرائد رجلا كان أو امرأة يعملان فى الأرض وبينما تغنى - على الطريقة الروسية العاطفية - أغنية الرواد الشهيرة «سوف يبـنى الرب الجليل ، يتناهى إلى سمعها أصوات عربية هى بداية الهجوم عليهم ، هذه الصيغة أو الوصفة لمشهد هجوم العرب على المستوطنين تنتهى بتجميد الفيلم لهذا الهجوم . وتسأل الشخصيات العربية مخرج الفيلم بعد ذلك : لماذا نلعب دائما أدوار الشر ؟ .. لماذا لانلعب ولو لمرة واحدة أدوار الخير ؟ (لو قد طمس واحد من العرب الثلاثة وجهه باللون الأسود إشارة لأسلوب هوليود فى صبغ وجوه الممثلين البيض بالأسود ليبدووا وكأنهم سود) ، وهو السؤال الذى يفاجئ « مزراحى ، و « تزلنيك، فيتبادلان النظر فى دهشة حتى يجيبه « مزراحى ، بسؤال آخر : هل أنت مجنون ؟ الأولاد الطيبون ؟ الستم كذلك ؟ ويعاود « العرب ، سؤالهم بشكل طفولى يجبرهما على الاشتراك فى حوار جدلى :

مزراحى : لكنهم عرب ياتزلنيك

تزلنيك : وهذه سينما !

مزراحى : لكن لهذا السبب ...

تزلنيك : قلت هذه سينما !

يتوجهان بالحديث الى الممثلين العرب: حسنا .. وهو كذلك

العرب : شكرا

ترلنيك : لكن فى مشهد واحد صغير!

ويرضى العرب بهذا الاتفاق .

ومنطق ، ترلنيك ، فى تغيير التوزيع التقليدى لأدوار الخير والشر يقوم على ثنوية صهيونية نقول بأن الخيال الفنى يمكن أن يشطر الإجماع الاجتماعى ، وأن الشاشة تجعل من المستحيل ممكنا ، وهى وجهة النظر التى ساهمت بدرجة ما فى ألا يكون العرب فى سينما الثمانينيات ، أشياء سيئة ، داخل السرد ، وحيث يؤدى الممثلون العرب أدوار شخصيات عربية ، بل وأن يمارسوا نفوذاً فى الإنتاج ، والمشهد التالى يحاكى فى سخرية التخيلات المقننة لأفلام البطولات القومية من خلال قلب الأنماط النموذجية لبنية السرد ، ورسم الشخصية من خلال ثلاث شخصيات عربية ترقص وتغنى باللهجة العربية ، سوف يبنى الرب الجليل ، ، ثم يكتشفون فجأة - ومعهم المشاهد - بأن الرواد اليهود الثلاثة الذين يرتدون ملابس روسية وقد صوبوا السلاح ضدهم . ويلوح العرب الرواد المسالمين بالعلم الأبيض حيث يلقى بعدها اليهود الروس بأسلحتهم مهللين ، أبناء عمومنا الأعزاء ، ليتبادل الفريقان العناق . وتجميد اطار الصورة والحركة السريعة يشير إلى طبيعة خيالية ومثالية السينما التى لا تتحقق سوى فى الخيال السينمائى . والفيلم يحطم الصورة التقليدية إلى حد ما ، وأصبح يسند للعرب أدوار الطيبين ، بالسماح لهم بالغناء بالعبرية إحدى أغنيات الرواد اليهود ، حيث مازالت تجمع بين عقيدة الرواد والأبطال ، ويتجاهل امكانية ظهور وجهة نظر عربية ، يصبح مثل هذا القلب inversion فى مجمله أكثر شكلياً منه حقيقى ، بل إن الفيلم فى الواقع رثاء مجازى لتدهور ثقافة الرواد الأوائل ، اذ بينما تقام المدينة وتتحقق آمال المنظرين من أصحاب الرؤى visionaries فإن العالم الجديد يتصف بشفرات تختلف تماماً عن أهدافهم الحقيقية حيث يحل الدهماء من البرجماتيين بدلا من أصحاب المثل الخلاقين ، وهى وجهة النظر التى تنبئ بأكثر من طريقة عن الحنين إلى بدايات الصهيونية التى تتسم بها أفلام السبعينيات والثمانينيات^(١٥) . وفى اللقطة الأخيرة من الفيلم - إثر وفاة ، مزراحى ، وتلزيك - نرى الشيخ فى لقطة بعيدة يسير فوق الماء وسرعان ما يختفى فى تعبير مجازى عن زوال الكاريزما .. وموت مزراحى وتلزيك ليس نهائيا فرغم اختفائهما فمازالوا يضعون الزهور فوق قبوريهما .

(١٥) اسم الفيلم ، ثقب فى القمر ، اقتباس من أغنية قديمة يغنيها أعضاء حركة الشباب العبرى / الاسرائيلى . قام بالإعداد الموسيقى الموسيقار الفرنسى ميشيل كولومبيه - انظر مقالته ، رافائيل باشان ، فى يدعوت احرائوت ، وملف الفيلم فى معهد الفيلم الاسرائيلى .

السينما الشخصية وتعدد الموجات الجديدة

اكتسبت حركات الموجة الجديدة في كثير من بلاد العالم مزيدا من الأهمية والاحترام لفن السينما والمخرج والمؤلف، مع زيادة رقعة الثقافة السينمائية كما حدث مع الواقعية الجديدة في إيطاليا والسينما الألمانية الجديدة. وكان تأثير الموجة الفرنسية الجديدة على العديد من المخرجين الشبان من أمثال «يتزجاك ياشورون»، «يهودا نيمان»، «جاك كاتمور» التي تختلف أفلامهم إلى حد ما في توجهاتها مابين المحاكاة التهكمية كما في فيلم «ثقب في القمر» إلى أفلام تجمع بين المحاكاة التهكمية والتأمل خاصة في أفلام «إقلاع»، «يوري زوهار»، «سنيل» Snail، «بواز ديفيد سون» (١٩٧٠) و«الموزة السوداء» (١٩٧٧) للمخرج «بنجامين حاييم»، وهي أفلام تنزع للمزج بين تحطيم طرق السرد التقليدية والتهكم الساخر من بعض الأساطير، وأحيانا أخرى إلى تحطيم Subversion بعض المؤسسات، كالشفرات الجنسية للبرجوازية المتزمتة (إقلاع) أو المؤسسات الدينية (سنيل - الموزة السوداء)، في حين نجد أفلاما أخرى مثل «امرأة في الغرفة المجاورة»، «الفستان»، «حكاية امرأة» تتحاشى مثل هذه الاحالات سعيا لإضفاء جو فرنسي خالص عليها. وإذا كان «فيلم» ثقب في القمر للمخرج «زوهار» يمثل رد فعل ضد أفلام البطولة القومية، فإن غالبية الأفلام الشخصية تهاجم بشدة أفلام «البيروكاس» في اعتمادها على التأمل الباطني وعلى التلميح أكثر من التصريح، وذلك بعكس أفلام «زوهار» التي تتضمن بعض ملامح أفلام البيروكاس كاستخدامها لمشاهد «سوقية» أو في الحوار.. حتى لو كانت تتناول موضوعات شخصية كالمهمشين.

وتأثير الموجة الفرنسية على الأفلام الشخصية في فترة الستينيات تبدو واضحة تماما في الموضوعات وفي محاكاتها، أوبالاستشهاد بأجزاء منها وفي «تفرنس» أبطالها والاستعانة بشفراتها السردية والسينمائية، ورغم نغمتها الجادة فإنها لا تملك سحر مثيلاتها الفرنسية سواء في استخداماتها للمحاكاة التهكمية أو تحطيمها للسينما التقليدية والتي ميزت بدايات «جان لوك جودار» و«فرنسوا تروفو» أو حتى النزعة الشاعرية المثقفة عند «آلان رينيه»، «مارجريت دورا»، «فيلم» حكاية امرأة، A woman case يدور حول عالم الفرد من خلال علاقة بين رجل وامرأة،

شخصياته البوهيمية تعيش في عالم أناني مغلق لعلقة له بالواقع، عالم أقرب الى الفرنسية منها اسرائيلية. وفيلم امرأة في الغرفة المجاورة (*)، يتناول تدهور العلاقات بين زوجين في خريف العمر يعيشان في منزل زوجين شابين، وينتهي الفيلم والزوج المسن ينام مع المرأة الشابة، بينما يتطلع لزوجته النائمة بجواره. والقصص الثلاثة التي يتكون منها فيلم «الفسنان» (**) وهي : «الفسنان - الرسالة - عودة توماس» تدور حول محاولة التواصل، وقصة «عودة توماس» تذكرنا على الفور بفيلم «جول وجيم» للمخرج «فرنسواترورفر» في العلاقة الثلاثية التي تجمع بين رجلين وامرأة، وفيلم «حكاية امرأة» تدور أحداثه خلال «يوم راحة بين» موديل، ورجل إعلانات ينتهي بموتها. وموضوعات الحب والفردية والهامشية في هذه الأفلام لاتستغل من أجل بنية عاطفية للشخصية والسلوك، فهي تتحاشى النزعة السيكولوجية في تفسير الأحداث التاريخية، ولافي تبني نظرية التقمص أو التماهي identification، بل تعتمد على أقل حوار. كما لو أن تواجهه سيضر بالعنصر المرئي. وعند التعبير عن العواطف فتادرا ما يكون مباشرا، في حين يميل أسلوب الأداء إلى الهمس، وحيث تتجنب الكاميرا اللقطات «الكلوذ آب» التي تكشف عن الجوانب النفسية، كما لاتعتمد على المونتاج التحليلي لحساب تقابل وتعارض اللقطات مما يحول دون تعاطف المشاهد مع أبطالها، وهي أفلام لانتتهى بالنهاية التقليدية بل تهتم بالنهايات المفتوحة والتي تمثل معلما هاما في هذه الأفلام.

وفي فيلمي «الفسنان» و«حكاية امرأة» بوجه خاص تكثر الإحالة إلى الذات Self-reference على طريقة «جودار». فعندما يطلب طفل الجزء الثاني من رواية «الأمير الصغير» تخبره عاملة المكتبة بأن القصة بلانهاية في إشارة واضحة لنهاية الفيلم المفتوحة. والإحالة إلى الكتب تقوم أحيانا بدور التعليق على المواقف والشخصيات، فعندما تخبر عاملة المكتبة بطل الفيلم بأن رواية «العبيط» تدور حول الصرع، يطلب منها تفسير الكلمة، وعندما نشكو من عدم وجود نسخة من رواية «كوفاديس» يكون رد فعله : اين ستذهبين مساء؟ كما تشير هذه الأفلام إلى أفلام الموجة الجديدة بصفة خاصة. فبعض مشاهد فيلم «حكاية امرأة» تذكرنا على الفور بأفلام المخرج جان لوك جودار.. وخاصة فيلم «على آخر نفس» - ١٩٥٩ - في أحد مشاهد الفيلم يدور حوار بين شخصيتين الرئيسيتين (وهو مونولوج للمرأة وهي تحدث نفسها) مستخدما اللقطات القريبة جدا والقطع السريع بطريقة تذكرنا بمشهد المقهى الذي يجمع بين باتريشيا (جين سبيرج) والصحفي . كما يستعين الفيلم بعنصر المفارقة الوجودية المألوفة في أفلام الموجه الجديدة الفرنسية ، فالمرأة

(*) كان عنوان السيناريو الاصلى الذي كتب بالفرنسية في باريس هو « تنويعات على قصة حب » .

(**) كان عنوانه بالانجليزية « اولاد وبنات » .

تقول لعشيقها: « شئ واحد يمكن أن يبرهن على حبك لى .. هو أن تقام معى .. والذي لايعنى بدوره شيئاً، ومشهد الحوار الذى يبعد عن مونتاج « البنج بونج » نجده فى مشاهد من فيلمى « على آخر نفس، و « منكر ومؤنث، (١٩٦٦) . وعلى النقيض من الاتجاهات السينمائية البديلة كما فى بداية السينما الألمانية الشابة التى أصدرت بيان أوبرهاوزن، (*) أو تمرد سينما امريكا اللاتينية بحثاً عن سينما ثالثة « قابلة للتطبيق » ، فإن مخرجى السينما الاسرائيلية الجدد لا يملكون توجهها سياسياً حاسماً ، والنزعة الفردية لها الصدارة. وفى حين لاكتفى هذه الاتجاهات بمجرد بيان النص الداخلى intertext السينمائى الخاص بها، بل وإلى الوسط الثقافى المعاصر الذى ينتمى إليه أبطالها ، فإن مخرجى السينما الشخصية فى اسرائيل يميلون الى حد كبير لإلغاء أية اشارات إلى السياق الاسرائيلى، مفضلين نوعاً من التعالى والتجريد الجمالى. والخطاب السينمائى فيها يميل إلى إبراز تجربة الفرد الذاتية ، وقمع repress كل ما هو محلى كجزء من عملية تمثّل واستيعاب لكل ما هو « عالمى » .. ممثلاً فى الغرب، دون إدراك لآليات مثل هذا الإقصاء.

واستراتيجيات التضمين والإقصاء بأنواعها فى الأفلام الشخصية تهدف لخلق « تأثير بالعالمية»، فنادراً ما نعرف أسماء أبطالها (اسم المرأة فى « امرأة فى الغرفة المجاورة أو اسم الرجل فى « حكاية امرأة)، ومن ثم نتجنب ذكر أى علاقة خاصة بالوسط الاسرائيلى أو المحلى أو أصولها العرقية، وأحياناً تحمل أسماء لاسامية كما فى اسم « توماس، فى « عودة توماس، أو إشارة البطل إلى اسم صديقه « فرنسواز». ومثل هذه المؤشرات اللغوية تلعب دورها فى الهروب من الشرق الأوسط بما يحمله من أماكن وأسماء محلية . واللغة الفرنسية والانجليزية تنسل إلى حوار الشخصيات وتكون جزءاً من عناوينها الداخلية وشريط الصوت الغنائى . وفى حين كانت الأفلام الشخصية لفترة أواخر الستينيات تلمح وتشير غالباً إلى أوروبا، فإن أفلام السبعينيات والثمانينيات يغلب عليها التوجه إلى الانجليزية الأمريكية ، مع الإشارة بكثرة إلى أماكن فى الولايات المتحدة (خاصة نيويورك). وشخصيات هذه الأفلام تتحدث عادة عن الحياة « فى الخارج » ويقصد بها العالم الغربى، ليس فقط لأنه أفضل وأسهل من الشرق لعوامل جغرافية ، بل لأنه محط رغبة كل من يريد السفر ، لهذا السبب فإن التصوير الخارجى فيها يميل للابتعاد عن كل ما يشير إلى اسرائيل لتبقى الأماكن المحلية غفلاً بلا دلالة، وأحياناً يتم التصوير فى أماكن داخلية كما فى « امرأة فى الغرفة المجاورة »، وهو

(*) فى مهرجان أوبرهاوزن السينمائى عام ١٩٦٢ وقع ٢٦ مخرجاً من الشباب بياناً طالبوا فيه بسينما جديدة مما جعل الحكومة الفيدرالية تعطى منحاً للمخرجين الشباب إلى جانب مشاركة التلفزيون فى إتاحة الفرص لهم، كما تم إنشاء معهد للسينما وهو دفع بأسماء الجيل الأول منهم مثل: « فولكوشولو ندروف »، « الكسندر كلوج »، « جان مارى - ستروب »، وبلغت الحركة أوجها فى السبعينيات حيث برزت أسماء « فيرنر فاسيندر »، « فيرنر هيرتزوج » وغيرهما. (المترجم)

ما يعبر ضمناً عن العالم المغلق لأبطاله ، وفي حين خرج « روسوليتي » وأنصار الواقعية الجديدة بالكاميرا إلى الأماكن الخارجية لتوثيق حياة الطبقة العاملة ، ومزج جودار والموجه الجديدة بين الروائي والتسجيلي كجزء من اهتمام أشمل يهدف لإضفاء معنى للشخصية الإنسانية وسط البيئة الفرنسية ، فإن السينما الاسرائيلية تستخدم مثل هذه الاستراتيجيات ، لكن كما لو أنها تحدث في فراغ تاريخي واجتماعي ، واستخدام الكاميرا المحمولة بما تصفيه من إحساس بال لحظة .. والتصوير المحلي بما يحمله من إحساس بالتوثيق والحالية يستخدمان هنا كما لو كانا في عالم بلاهوية . الكاميرا المحمولة هنا تستحضر شخصية غربية مختلفة و « عالم » لا يمت لإسرائيل ، والتصوير الخارجي فيها لا يعبر عن سكان « وجو » تل أبيب لتأطير أبطال داخل عالم خيالي لا ينتمون لطبقة . وفي حين تصور الموجه الفرنسية الجديدة « وسط » باريس المعاش سلفاً ، فإن نظيرها الاسرائيلي يشيد بناء صناعياً بديلاً لباريس .. لكن على البحر الأبيض المتوسط ، وفي بنية تختلف تماماً عن الواقع الاجتماعي لتل أبيب . وما يبدو من عصرية أو حداثة في أسلوب الأفلام الشخصية يصبح مضللاً إلى حد ما ، ذلك أن الاستراتيجيات أو الأساليب الفنية عند بريخت وجودار ليست لمجرد « مسرح درامي » أو سينما كلاسيكية في حد ذاتها بل لخلق أبنية اجتماعية وسياسية تتعرض للعلاقة بين الواقعية والأيولوجية البرجوازية ، أو بين نزعة الوهم illusionism والثقافة الرأسمالية . والموجه الجديدة الاسرائيلية على النقيض من هذا ، إذ أنها تستعير بعض أساليب التخریب دون أن تحدد بوضوح الهدف من غربة المشاهد . وهي من خلال بعض عناصر الإخراج تقدم ما يتناقض مع الوعي الاجتماعي للشخصيات (المنزل الشاسع والبيانو في « امرأة في الغرفة المجاورة » ، أو من خلال الحوار (الإشارة إلى الأصدقاء كثيرون السفر في نفس الفيلم وفي فصل عودة توماس من فيلم « الفستان ») وهي عناصر تقترن بوسط وجومعين في اسرائيل الستينيات هي الطبقة المتوسطة العليا من الاشكناز . هذا الوسط العالمي الذي تقدمه هذه الأفلام يفصح عن نوعية الانتماء الطبقي لأبطاله ، خاصة وأن أبطاله الشبان من أمثال « ليوراريفلين » و « عساف ديان » (الفستان) و « موتى باركان » و « ريناجانور » (فصل « الرسالة » من فيلم الفستان) و « جابي الدور » و « أمير أوربان » و « يانير روبين » (عودة توماس في « الفستان » و « هيلت كاتمور - ياشورون » و « يوسف سبكتير » (حكاية امرأة) يشكل مظهرهم شخصيات « الصابرا » ، أي يمثلون شباب الطبقة المتوسطة العليا ، والواقع أن « ريفلين » و « ديان » و « كاتمور » ينتمون فعلاً إلى أسر معروفة بثرائها في اسرائيل ، ومن ثم يحملون معهم الدلالة الوراثة للشخصيات التي يلعبونها .

بذور انقشاع الوهم

مع أواخر الخمسينيات كان التحول إلى النزعة الفردية الوجودية قد بدأ فعلا في الرواية والشعر والمسرح والفنون البصرية والإذاعة والصحافة معبرا عن حركة تختلف توجهاتها عن إجماع العديد من الرموز الثقافية للعقود الماضية .. مثل « يوري حبرنبرج » ، « افراهام شولتسكى » ، « نانان الترممان » ، « حايم جورى » ، من الشعراء « موشيه شامير » ، « أهارون مجيد » ، « اس . يوزهار » ، من الكتاب ومؤلفى المسرح ، والذين رغم مواقفهم الصهيونية المتباينة ، كانت تجمعهم الرغبة في التعبير عن آمال الصهيونية . ذلك أن جيل « البالماخ » (أوجيل ١٩٤٨) كان يرى أن دور الأدب هو تعليم القيم الصهيونية وتناول الموضوعات ذات الأهمية الوطنية ، فى حين يتجاهل « جيل الدولة » الذى أعقب جيل الرواد مثل هذه المثل ولا يعيرها التفاتا ممثلا فى شعراء وكتاب أمثال « نانان زاخ » ، « ديفيد ايفيدان » ، « يهودا اميتشاي Amichai » ، « داليا رابيكوفتش وآماليا كاهانا - كارمون وآموس أوز » ، (أ. ب . ياهوشا A.B.Yehoshna) وهى الأسماء التى بدأت تسيطر على المشهد الأدبى .. خاصة عبر مجلتى « كيشت » Keshet و « Achshaw » . وقد بدأت المقالات النقدية فى الشعر والقصة فى الستينيات تدعو إلى أدب يبتعد عن مثل الصهيونية الجماعية وبأن وظيفة الأدب جمالية لا أكثر - على نقيض جيل البالماخ - ، أن مبرر الأدب ينبع من داخله ، فدور الفن عند « جيل الدولة » هو منح القارئ متعة جمالية وليس رؤية اجتماعية ، فى حين كان مفهوم الأدب عند جيل البالماخ - وهو فرع أدبى للتكوين الخطابى الذين يضم أيضا أفلام البطولة القومية - يستلهم مفاهيمه من الواقعية الاشتراكية السوفيتية فى اهتمامها الإيجابى الفعال الذى يوجز ويلخص الأهداف الجماعية ويفضل طرق السرد الطولى التقليدية التى تعتمد غالبا على الراوى العليم بكل شئ ، والذى تنحصر وظيفته فى إضاءة أبعاد النص ، فى حين اقترن تحول مفهوم الأدب عند « جيل الدولة » إلى النقيض ، بإيثار الابتعاد عن الأهداف القومية مع فقدان الثقة فى الأيدولوجية الصهيونية والصهيونية الاشتراكية . وكان هدف مجلتى « كيشت » ، و « Achshar » الأدبيتين هو السعى لخلق أدب التناقض والغموض المشرب بنزعة تهكمية . وبعض كتاب جيل الدولة مثل « آموس أوز » ، و « A.B. Yehoshura » يميلون إلى رمزية تدور أحداثها فى فضاء متخيل ، وحتى لو كانت الأحداث تدور فى إطار محلى محدد فإن وصف « الواقع » الاسرائيلى يفضل أن يكون تابعا لرمزية أكثر عالمية ، حيث تكون مواقف الحصار نابعة من « الحالة الانسانية » ، وليس من البنى السياسية

والاقتصادية . لذا نجد أبطال روايات الستينيات فرديين، شاغلهم هو عالمهم الخاص، وحركتهم في إطار الواقع الاجتماعي لاتشكل عاملا أساسيا في السرد، بل على حالتهم الداخلية وتجاربهم الخاصة ومن وجهة نظرهم الذاتية . إنهم يظلون « داخل الحوت » على حد تعبير « جورج أوريل » ، همومهم على التفاصيل الخاصة وليست الهموم الاجتماعية . بهذا كشف العديد من الكتاب عن قضايا البرجوازية في « فشل الاتصال » ، بالآخرين مبرزين موضوعات العزلة والوحدة واليأس والممل متأثرين بالكتابات الوجودية والعبثية ، وإن كان ينقصهم بشكل عام الأساس الفلسفي لهذه التيارات .

وقد كانت الأفلام الشخصية صدى لهذا المناخ الثقافي ، حيث شكل التحول من أفلام البطولة القومية إلى السينما الشخصية أو الذاتية Persronal cinema جزءا من هموم الصابرا العام إزاء هذه الأيدولوجية . وقد انعكست هذه الحاجة الى فن يعبر عن هذا التناقض - بطرق متعددة - إلى مواقف لفنانين ليس لديهم رؤية واضحة يمكن أن يتحدثوا أو يناضلوا باسمها .. فأنصار السينما النوعية مثل كتاب « جيل الدولة » لم يقوضوا أساطير المؤسسة أو يشيروا برؤى بديلة تعبر عنهم ، بل وجدوا أنفسهم متمردين إزاء عبء الالتزام الجماعي . وعندما واثت الجرأة المخرج « ميشاشاجيرير » لتناول موضوع حساس في فيلم « رجال المظلات » The Paratroopers . كان النقد الموجه للفيلم أنه يتناول موضوعا لا يصلح إلا للصحافة (١٧) . وهو النقد الذي يفصح عن مدى احتقار كل ماهو « واقعي » ، وعن عدم أهميته في إطار الاهتمامات السياسية لجيل الرواد . وقد اكتسبت كلمة « ايدولوجية » في هذه الفترة دلالات سلبية وصارت « مهجورة » ، بحيث صار الواقع السياسي والموضوعات المعاصرة من وجهة نظر هؤلاء المخرجين محلية وتتناقض مع العالمية .

يقول المخرج « بيجال بيرنشتين » في تقييمه للأفلام الجديدة وأهميتها: « أن تكون لاسياسيا فهو عمل سياسى ، ولأنك لاتظهر ادعاءات الصهيونية الطنانة فأنت تفعل الشيء السليم » (١٨) . إلا أن أهمية السينما الشخصية تكمن في مقاومتها الضغوط لصنع سينما دعائية ، وفي رغبتها في التجريب بلغة السينما . انهم كما الشعراء المعاصرون العبريون ينظرون إلى تجربة الفرد الرومانسية باعتبارها تمثل « قطيعة » مع تاريخ السينما والثقافة ، وهي القطيعة التي تجد صداها لدى جيل الشباب من الصابرا، والتي تعنى لهم « الحداثة » والانفتاح على « العالم الرحب » . وفي حين كانت الفلسفة

(١٧) حوار أجرته مجلة كولنوا ٠ صيف ١٩٩١ مع عدة مخرجين منهم « تهمان انجير - ايجال برنشتين - افراهم هفندر - يتزهاك يوشورون - يهودا نيمان - ميشاشاجيرير - إرماو أورى كلاين .

(١٨) المرجع السابق ، ص ١٠ .

الوجودية والموجة الفرنسية الجديدة في فرنسا جزءاً من روح ثقافية ، فإن السينما الشخصية والشعر الاسرائيلي يمثلان نوعاً من الرفض الأعمى لتاريخها وثقافتها. والانفتاح على الغرب الحديث المصحوب بالاختزال والتشوية للوجودية لاتعني لهم سوى ، عدم الالتزام ، الذي تحول الى هروب من المواجهة إزاء مشكلة الهوية من أجل يهودي (صهيوني) علماني في اسرائيل. وبهذا يمارس المخرجون والكتاب أقصى درجات الفصل بين الفن والسياسة .. وهو الموقف الذي مازال سائداً حتى الآن . (إلا من محاولات بعض الكتاب مثل ، آموس اوز ، و ، A. B. Yehoshua ، وهو الموقف المسبق والمتحيز الذي يطبق حتى لو كان موضوع الرواية شخصيات تتطلب على المستوى السيكولوجي والاجتماعي التعرض لامشكاليات المشهد السياسي ، فالعرب في رواية آموس أوز ، عزيزي ميشيل ، ومن خلال الإعداد السينمائي لـ ، دان ولمان ، ، ليس لهم من وظيفة ذات معنى على مستوى تيار الشعور عند البطلة ، سوى تصوير إحاسيسها الشهوانية الذاتية ، وفشل قصة حبها إزاء حياتها الكتيبة . ومن ثم فإن تواجد العرب يطارد الهلوسات الذاتية لليهودي الاسرائيلي إلا أنه غائب ومغيب كصوت سياسي (وهو مانجده بالمثل في القصة القصيرة ، في مواجهة الغابات ، تأليف أ. ب. يهوشوا التي تصور عربي عجوز لاتسمع له صوتاً - رغم أن القصة تشير إلى قريبته المدفونة تحت الغابة - حيث الصابرا هو الذي يتحدث ويحل محله . وابتعاد السينما الشخصية عن الارتباط بايدلوجية سياسية يرتبط بشكل عام بالابتعاد عن اهتمامات الصهيونية ، وهو الانسحاب الذي يجب النظر إليه ضمن سياق مؤسسة الدولة بعد أن حقق المشروع الصهيوني أهم أهدافه ، حيث تعرضت بعدها ثقافة جيل الصابرا لأزمة قيم ، إذ كانوا يعتبرون أنفسهم نقيض يهود الشتات لاتربطهم صلة بتاريخهم ، ومع وصول الأحياء من المذابح الجماعية (الهولوكوست) كان عليهم أن يواجهوا ، يهوديتهم ، .

وفيلما ، البندقية الخشبية ، -٧٩- لـ ، ايان موسينزون ، و ، الاستغماية ، Seek and hide لـ ، دان ولمان ، يعبران عن غربة أطفال هذا الجيل عن يهود أوروبا وعجزهم عن فهم معاناتهم . وفي كلا الفيلمين فإن ألعاب العنف تشكل رواسب نفسيه لهذه المواجهة بين ، الصابرا ، والأحياء من الهولوكوست (المحرقة) . فالأطفال من أحفاد جيل الصابرا - أبطال الفيلمين - لا يصدقون ما حدث لهم ، ووجود القادمين الجدد فرض على هذا الجيل علامة استفهام حول هويتهم . لقد كان جيل الآباء والأبناء قبل قيام الدولة يرى أنه ينجز آمال الاشتراكية الصهيونية ، وهو الإيمان الذي ازداد رسوخاً أثناء الحرب العالمية الثانية ، باعتبار أن نضالهم من أجل فلسطين جزء لا يتجزأ من كفاح الاشتراكية

ضد الفاشية، وبأن الاشتراكية والصهيونية يمثلان هوية واحدة -ومع إعدام الاتحاد السوفيتي لمجموعة من الكتاب ، الياشيه ، وأحداث محاكمات ، الأطباء اليهود ، وبروز العداء ضد السامية في الخمسينيات، بدا هذا الزعم يفصح عن إمكانيات صراع بين الأيدلوجيتين . وزوال الوهم هذا عن الاتحاد السوفيتي يمثل خلفية أحداث فيلم Noa نوا في السابعة عشرة -٨١- للمخرج ، يتزحاك يشيرون ، ، وهو الوهم الذي زادت حدته بموت ستالين ، ومع اعترافات خروشوف عن حكم ستالين الارهابي ، الأمر الذي حدا بجيل الشباب الاسرائيلي برفضه لكل الايدولوجيات، وبعدم الالتزام السياسي أيا كان . كما بدت أمامهم مثل الرواد حول العمل الزراعي التطوعي والمساواة الاقتصادية مجرد سراب .. خاصة مع عدم وجود أي محاولة جادة لإنجاز الأهداف الاشتراكية ، لقد كان الأمن عبر هذه السنوات يمثل قيمة صهيونية أساسية تسبق تحقيق العدل والمساواة، وباسم الأمن الاقتصادي والسياسي مثلا وقعت الحكومة معاهدة التعويضات مع ألمانيا الغربية، وهو الاتفاق الذي خلق نوعا من أزمة القيم في بعض دوائر المثقفين . وفي الخمسينيات أيضا .. بدأت تتضح الطبيعة الرأسمالية للاقتصاد الاسرائيلي رغم الادعاءات الصارخة لحزب العمل الحاكم والهستدروت بالاشتراكية . ومع عجز المدفوعات وزيادة الاعتماد على المساعدات الأمريكية بدت خرافة سياسة الاستقلال الاقتصادي . وباحتكار بن جوريون للسلطة كرئيس للوزراء ووزير الدفاع في بعض الأحيان، بات قمع السلطة واضحا كما حدث مع تمرد البحارة، وفي فضيحة ، لافون ، التي كشفت عن الاستغلال الخفي والفساد والصراعات لنظام بدا أقل ديموقراطية ومساواة واشتراكية مما كان يظن . ومع إنجاز الهدف الرئيس للصهيونية بإقامة الدولة حصار في امكان الجيل الأكثر شبابا أن يتبنى وجهات نظر أقل مثالية مما تتبناها القيادة السياسية ، كرفضهم الهوية الجماعية التي صارت محل صراع وتعقيد، فضلا عن المهاجرين من العالم الثالث - خاصة الدول الإسلامية - الذين أثاروا شعورا عدائيا لليهود بين العلمانيين من الصابرا .. ليس فقط لما يمثلون من تهديد لفكرة عدم تجانس الثقافة اليهودية ، بل لخليط اليهودية وما يمثلونه من تخلف لا بد من القضاء عليه، وهو الدافع الأيدلوجي الذي تبدى في الإجراءات التي اتخذت للتخلص من تراث يهود العرب . ولقد شكل اليهود الشرقيون أزمة هوية إزاء سيطرة اليهود الأوروبيين في اسرائيل ، رغم أن الصهيونية تصنف السفارديم والاشكنازيم تحت اسم ، شعب واحد ، . فقد هدد ، اختلاف ، السفارديم الذات المثالية للأوروبيين منهم والذين ينظرون لاسرائيل على أنها امتداد لأوروبا في الشرق الأوسط .. لكن ، ليست منها . وقد عبر بن جوريون عن رؤيته المثالية هذه باعتبارها ، سويسرا الشرق الأوسط، ذلك أن

الفكرة الملحة والمسيطرة على النصوص الصهيونية هي إقامة ، أمة سوية متحضرة ، لانتحكمها عقدة يهودى الشتات . (ورفض اليهود لشذوذ ، الشتيل ، كما علق البعض دعوة فيها إحياء لفكرة العداء ضد السامية والتي ترفضها) ضمن سياق هذه العلاقات ومايمثله تعدد اللغات heteroglossia من نذر بالخطر يجب فهم سر تطلعهم نحو ثقافة أوروبا الغربية، ليست فقط لارتباطها بالتوجه السياسى المؤيد للغرب، بل وكرد فعل أيضا ضد بقايا ثقافة ، شتيل ، (*) أوروبا الشرقية، وكذلك يهود الشرق الذين باتوا يتدفقون بالآلاف رغم الاعتراف بهم رسميا كمواطنين اسرائيليين. ونزعة الصفوة من الفنانين فى ابتعاد أعمالهم الروائية عن بيئة الشرقيين الذين ينتمون للمنطقة تجد صداها فى مجال السينما من خلال عدائها لأفلام البيروكاس ، باعتبار موضوعاتها تنتمى إلى الشرق (اللقانت) . وكما يقول ، بيير بارو، فى كتابه : « نقد اجتماعى لمكة الذوق » .. فإن الذوق ذو صلة وثيقة بالوضع الطبقي والتمايز، والذوق البرجوازي يتطلب من فنانيه وكتابه التزود بشعار يعبر عن هذا السمو والتمايز، وهو مايعنى تجاهل الواقع. وتعلق الفنانون الاسرائيليون بالفن الرفيع بمثابة لون من ألوان الخداع لعزل أنفسهم عن العواقب الوخيمة للواقع الاجتماعى. وكراهيتهم لكل ما هو شعبى وجماهيرى - ليس بمعنى شباك التذاكر - بل بمعنى ، تمثيل الجموع المهمشة ، تشير إلى عقلية طبقية . وأفلام النوعية (الكيف) هى النقيض لأفلام البيروكاس التى تسمى باسم طعام شرقى رخيص، لذا فإن الفن الراقى والرفيع الذى تقدمه السينما الشخصية هو بمثابة رفض لأفلام الطبقة الفقيرة والجمهور السفاردي التى يتردد عليها .. بل والثقافة ، الشتيل، وجماهيرها الفقيرة . كذلك شهد ت الخمسينيات الهجرة الجماعية من البلدان العربية والإسلامية والتى أمدت إسرائيل بالأيدى العاملة الرخيصة ، مما أتاح لقدامى الاشكناز والوافدين الجدد لأن يتحولوا إلى طبقة متوسطة عليا جديدة ، كما استفادت الطبقة المثقفة المسيطرة والتى ينتمى غالبيتها للاشكناز من عملية التحول البرجوازي هذه بفضل التنمية المتزايدة والغير متكافئة . لذا فإن العالم الذى يقدمونه فى رواياتهم يعكس اهتماما وسط معين .. هو وسط النخبة من الصابرا .. والتمحور الغالب على البطل اللامنتمى يشير بدرجات إلى بنية منقسمة النفسية Pseudo binary يعمل السرد على تأكيدها فى مواجهة تيار البرجوازية السائد . وكما فى التفكير البرجوازي فإن الفرد يقدم ككائن يواجه المجتمع وليس من خلال اندامجه فيه ، ورفض البرجوازية لا يرى من خلال البسروليتاريا على طريقة ماركس أو الاضطهاد العرقى كما عند ، قانون ، .. بل ، كبوهيمى ، يطفو على سطح الحياة الاجتماعية .

(*) الشتيل .. بلدة صغيرة تمثل تجمعات اليهود من شرق أوروبا - (المترجم)

المهمشون فى موقع الصدارة

يمثل نهميش الأبطال التى تشغل جوهر غالبية الأفلام الشخصية لفترة السبعينيات وبداية الثمانينيات مجرد وهم خادع ومضلل حيث يضع الفنان نفسه مكان بطلها المهمش ليتحدث باسمها. مثل هذا التقمص - على تقيض كثير من أفلام العالم الثالث - لا يمثل وسيطا يتضامن مع المضطهدين، بل مجرد ذريعة لتأمل ذاتى نرجسى. وكل أبطال الأفلام الشخصية شبيهة بأبطال الأفلام القومية حيث يمثلون «اسرائيل الأولى»، إلا أنهم يختلفون معها فى أنهم لا يجسدون رسالة الصهيونية ولا ينتمون لأي منظمة جماعية محددة مثل البالماخ والكيبوتز وقوات الدفاع، وحتى فى مثل هذه الحالات كما فى قوات المظلات «ل» «يهودا نيمان» (الجيش) أو «أتاليا» (٨٥) «ل» «كيفاتيفيت (الكيبوتز)»^(١٩). أو «نوا فى السابعة عشرة» للمخرج «يتزحاك ياشورون» (مركز الشباب) فإنهم يحاولون التأكيد على فرديتهم فى مواجهة الضغوط الجماعية. وفيلم «نوا Noa فى السابعة عشرة» يجسد تماما روح الفردية هذه إزاء جماعية الصهيونية - الاشتراكية. وتدور أحداثه بعد سنوات قليلة من قيام الدولة (١٩٥١) وموضوعه حول الفتاة «نوا» المراهقة والتى تنتمى لحركة شباب الاشتراكية الصهيونية. وقد واجه حزب العمل اثناء ذروة الحرب الكورية أزمة ايدولوجية تتمثل فى الاختيار بين الاشتراكية على الطريقة السوفيتية أم الديمقراطية الاجتماعية لبعض الدول الغربية. والفيلم يصور هذه الأزمة التى مزقت الجميع وأدت إلى الانشقاق من الكيبوتز، بل وفجرت العنف. هذا الصراع يتمحور من خلال شخصية «نوا» كمرحلة من مراحل اكتمال نضجها. وهى كمتحدة تشق طريقها وسط عالم تبعثرت قيمه، والديكور البسيط وحركة الكاميرا القليلة يعكسان تماما العالم الروائى ببساطته وتواضعه. ومن أجل تأكيد الفردية فى مواجهة «بوتقة الضغوط» يتابع الفيلم البدايات الأولى لانهايار روح الاشتراكية الصهيونية. واهتمام الفيلم بمثل هذا الموضوع يعزى جزئيا لفترة إنتاج الفيلم، ورغم هذا فإن المحاكاة التأميلية للعالم المصغر لاسرائيل الأولى - First-Israel (المدينة والكيبوتز) تتعارض مع التحليل الأشمل للنزعة الفردية داخل سياق «برجزة» المجتمع الاسكنازى التى حدثت فى الخمسينيات بفضل الطبقة العاملة الهائلة (وغالبيتها السفاردى)، لذا فإن تناول قضية الفرد ضد المجتمع يتناولها الفيلم بمثالية متجاهلا المجتمع الاسرائيلى من الداخل بصورة شاملة. وميزة الفيلم هى قدرته فى عرض كلا من قطبي الصراع الفردى والجماعى

(١٩) الفيلم مأخوذ عن رواية «يتزحاك بن نير» بنفس الاسم، وهى تنتمى ايضا «لجيل الدولة» واسلوبه أكثر واقعية من غالبية مخرجى الأفلام الشخصية.

، والنزعة الغالبة على هذه الأفلام لحساب جانب الفرد لكلا من قطبي الفرد/ المجتمع. والصراع بينهما وخروج البطل عن المعايير الاجتماعية بمثابة مجاز يعبر عن نضال السينما الشخصية لخلق بديل للسينما السائدة. ولذا فإن المخرجين الجدد سرعان ما صاروا مطمح « آمال كبيرة، من جانب النقاد . والاهتمام » بالتوقيع الشخصى للمؤلف، الذى بدأ معهم فى نهاية الستينيات صارهاجسا حقيقيا فى الخطاب النقدي فى السبعينيات، خاصة من خلال مجلة «كلوز أب» (جامعة تل ابيب) . هذا الاهتمام بسينما المؤلف مازال يؤدي دوره فى الجدل الدائر عن السينما فى اسرائيل ، حيث صار اصطلاح « مؤلف » auteur بمثابة تعويذة من المدح، وإن يكن هذا المعنى قد استغل لتبرير أعمال متوسطة . هذا البحث عن « الشخصية » التى تقف وراء الفيلم مردها الى ثقافة الصابرا الفردية وتأثرها بنظرية المؤلف فى فرنسا والولايات المتحدة . وهو مفهوم لايعنى، سياسة المؤلفين La politique des auteurs بمعنى كفاح المخرج للتعبير ضد نظم الإنتاج السائدة - خاصة وأن مثل هذه النظم او المؤسسات لا توجد فى اسرائيل - ورغم إعجاب مخرجى سينما السبعينيات والثمانينيات الشخصية بالموجة الجديدة إلا أنها لا ترتبط بأى منها فى استراتيجياتها.. اللهم إلا فى محاولة كسر وتحطيم الإيهام الفيلمي Felmic illusionism، وحتى مثل هذا الكسر الشكلي فى السينما الشخصية اقتصر على أفلام نهاية الستينيات الذى اقترن بالأسلوب السردى لبعض أفلام الستينيات (إقلاع و «سنيل» Snail كمثال) تصنف ضمن فى أفلام السبعينيات كمخطط شامل يفترض فيه أن الإنسان غاية الكون (باستثناء فيلم الموزة السوداء -٧٧- إخراج بنجامين حايم) . وفى الواقع فإن أفلام السبعينيات والثمانينيات واصلت أساليب واستراتيجيات الإنتاج التى شكلتها بدايات الأفلام الشخصية . وبرغم حرص مخرجى هذه الأفلام على التأكيد - من خلال لقاءاتهم الصحفية ومنشور السينما الشابة (كيانز) (٢٠) - على تعدد اتجاهاتهم الفنية والسياسية إلا أنهم فى الحقيقة يشتركون فى رؤية فنية سياسية واحدة . لذا فأننى سأتناول تيماتها وأساليبها خاصة أفلام فلوش (١٩٧٢) للمخرج دان ولمان و « أين دانييل واكس » لـ افرهام هفتر و « روكنج هورس » لـ «ياكى يوشا» و « ترانزنت » لـ « دانيا واكسمان » و « على خيط رفيع » (١٩٨٠) للمخرجة ميشال بات آدم Michal Bat Adam وسأحاول هذه الأفلام ضمن السبعينيات وبصفة خاصة لفترة ما بعد ٧٣ وتغير السلطة بعد ثلاث عشر سنة من حكم المعراخ Maárach إلى حكم الليكود . فالنزعة الفردية التى بدأت فى الخمسينيات والتى شارك فيها قلة من المثقفين سرعان ما وجدت انتشارا فى السبعينيات وكان لها الغلبة فى الأفلام الشخصية فى فترة السبعينيات والثمانينيات . وهى أفلام كان محور موضوعاتها الأزمات الوجودية - والنفسية لاغتراب الفرد والتهميش (النفسى) مع

(٢٠) انظر كنموذج مقالة « كنا فى الجيش معا » .

التركيز أكثر على عالم أبطالها .. وعادة يكون إنسان حساس غريب الأطوار - صراحة أم ضمنا - في مواجهة المجتمع الاسرائيلي. وعلينا هنا التفرقة بين مجموعتين .. فأفلام مثل الحال - ٧٠ - لـ «ديان ولمان» و «فلوش» لـ «ياكي يوشا» و «روكنج هوس» و «لحظات» (٧٩) لـ «ميشال بات آدم» و «على خيط رفيع» و فيلم «ميراريكانتى» «ألف قبلة صغيرة» و Drifting (٨٢) لـ «أتوس جوثمان» و «باراه» (٨٦) و فيلم «ايتان جرين» «حتى نهاية الليل» تركز كلها على القلق النفسي والاستيطان بحثا عن الدوافع والأفكار وعزلة أبطال مهمشين من خلال قضايا إنسانية عامة «وراء الزمان والمكان» كالحب والشيخوخة وأزمة الإبداع «في حين أن أفلام مثل «عين كبيرة» لـ «يورى زوهار» و «قوات المظلات» لـ «يهودا نيمان» وقضية واينشل Weinchel Affair (٧٩) لـ «افراهام هفتر» و «البندقية الخشبية» لـ «ايان موسينزون» و «الاستغماية» و «جندى المساء» (٨٤) لـ «دان ولمان» و «النسر» The Vulture (٨١) لـ «ياكي يوشا» و «نوا في السابعة عشرة» لـ «يتزحاك يا شورون» تتناول عالم المهمشين في إطار اجتماعي محدد، وفي وسط اسرائيلي محدد كالجيش او الكيبوتز، أو من خلال لحظة تاريخية معينة كفترة الانتداب البريطاني أو فترة انشقاق حركة الكيبوتز. وهكذا في حين نجد المجموعة الأولى تنزع لتناول عالم اللامنتهين المغلق، فإن مجموعة الأفلام الثانية تميل للتركيز على الصدام بين الفرد والتكوين الاجتماعي. ونظرة نقدية على بعض هذه الأفلام كعينة من كل مجموعة سوف تعطينا فكرة عن توجهاتها الموضوعية.. وبصفة خاصة كيف عكست هذا التهميش. وسوف نرى كيف أن هذه الأفلام الشخصية بمثابة مجازات حسب تعبير «جيمسون» وكخطاب مشتت Fragmentary discourse ولو بغير قصد.. حتى لو كان موضوعها خاصا أو جنسيا - يعكس بعدا سياسيا أو قوميا.. وفي هذه الحالة يعكس «بنية شعور» الصابرا. في فيلمي «الحالم» و «فلاش» وهما من أوائل أفلام المخرج «دان ولمان» يقدم عالما من الوحدة يرتبط بالشيخوخة، في الأول يخير رسام سام «تسفي تابی» يعمل في مؤسسة للمسنين بين التفرغ لعمله.. خاصة مع امرأة عجوز وبين عالم صديقته الشابة، وفي حين تشاركه العجوز الإحساس بالجمال والنكاء، تجسد الفتاة الشابة مع أسرتها القبح والجشع - لاتعير نظراته اهتماما تفشل في إدراك اهتمامه بها، مما يجعله في النهاية يفضل عالم المسنة الحالم - اللاطبيعي، وهو اختيار مجازي كما يبدو في اختيار مكان التصوير في منزل المسنين في المدينة القديمة - صفد - والتي ترتبط بالحفريات الأثرية والغموض. أما فيلم «فلوش» فيحكى قصة رجل عجوز (افرهام هالفي) تطارده فكرة طلاق زوجته والبحث عن زوجة شابة على أمل أن تنجب له وريثا - بعد أن يفقد ابنه في حادث سيارة)، وقد شارك في كتابة سيناريو الفيلم مع المخرج «هاتوش ليفاين» وهو من أشهر كتاب المسرح الساخر وبمسرحياته السريالية التي يبدو فيها كل شخص مخلوق

سوء الحظ... لا يستحق أى عطف. لذا فإن الفيلم يحشد مواقف عبثية فى محاولة من البطل إقامة علاقة بالآخرين تودى به إلى الكوارث. (هذا الاتجاه العبثى يبدو أيضا فى فيلم « الحالم » حيث يعمل « هانوش ليفيه » كمستشار أدبى ثم نادل عجوز فى فندق يطرق غرفة أسرة برجوازية على أمل أن يجد عندها الحب والود إلا أنها تطرده). وفى المشهد الأخير من « فلوش » يصل البطل ليلا إلى محطة اتوبيس حيث يلتقى ببائع حلوى غريب الأطوار يتخيل أن الكحك هو عجلة القيادة. وفى اللقطة الأخيرة يسير « فلوش » خلف البائع ليختفيا معا فى الظلام ، وهكذا لا يجد البطل من يقبله سوى لا منتمى آخر مثله بعد أن رفضه الجميع.. أسرته والآخرين، وهو نفس الموقف الذى يواجهه بطل فيلم « الحالم » الذى لا يجد تعاطفا سوى من امرأة عجوز غريبة الأطوار. و « فلوش » اللابطل لا يجد من يقبله سوى شخص يعيش فى الخيال والوهم، حيث تبدو الحياة الحقيقية مكانا للاغتراب يرفض فيه القوى الضعيف حيث يطلق « فلوش » الوحيد زوجته لعدم إنجابها ويرفض أخرى تبحث عن الزواج، أن تسلط فكرة الاستمرارية المرتبطة باليهود يمكن فهمها على ضوء فترة مابعد المحرقة (الهولوكوست) ، فرغم غضبه السريع والعبثى فإنه يثير نوعا من التعاطف إذا نظرنا إليه ضمن هذا السياق التاريخى، حيث يرفضه الجميع ولا يجد له من مأوى سوى فى عالم المجانين - ومجازيا - عالم الفيلم . وفيلم « دان ولمان » الأخير « عزيزى ميشيل » الذى تدور أحداثه فى قدس الخمسينيات يحاول اكتشاف العالم الداخلى لبطلته « هانا » - أيفريت لافى - التى كانت تدرس الأدب وصارت زوجة لأساذ الجيولوجيا (أوددكوتلر) وتعيش حياة أشبه بدمام بوفارى ، - من خلال سرد هلوساتها الخاصة والخوف من الأماكن المغلقة لامرأة منطوية على نفسها.. وكيف تخلصت من طغيان سيطرة زوجها. والفيلم يتابع بأمانة أحداث وجو رواية « آموس اوز » فى المزج بين الرموز السياسية لتكريات طفولتها الخاصة بصديقين نوءمان من العرب مع واقع الحياة فى القطاع الاسرائيلى بالقدس. ولنتلق ثانية مع الهامشية المزعومة لبطل الجيل الأول لكن من خلال عزلة امرأة هذه المرة لاستطيع الهرب بحكم كونها جزءا من هذا الوسط.

وإذا كانت غالبية الأفلام الشخصية تبرز وجهة النظر الذكورية بحكم تضحياتها فى مجتمع فى حالة حرب، فإن انهيار بطولة أسطورة الصابرا مع الاتجاه الجديد على إبراز الأبطال الذكور من ذوى الحساسية فى تعرضهم للنقد، كان لهما تأثير غير مباشر فى إتاحة الفرصة للشخصيات النسائية . وهى أيضا نفس الفترة التى شهدت مولد المرأة المخرجة مثل « ميشال بات آدم » و « أيديت شوهر » Shohor ، اللتين اتجهتا كغيرهما من المخرجين - لتناول موضوع البحث عن الذات عبر علاقات حميمية فى وسط فنى (هذا الاهتمام بالمرأة المخرجة ليس له علاقة بالحركة النسوية) . لقد بدأت

«ميشال بات آدم» ، أحد أهم المخرجين حياتها كممثلة حيث قامت بالبطولة النسائية لفيلم «أحبك يا روزا» . وكان أول أفلامها هو «لحظات» ، وهو إنتاج اسرائيلي - فرنسي يدور موضوعه حول امرأتين تلقيان صدفة .. كاتبة اسرائيلية (ميشال بات آدم) ومصورة فرنسية في قطار يتجه من تل أبيب إلى القدس ، وعبر «فلاش باك» ، على لقاء سابق لهما يتوغل الفيلم ليستعرض ذكريات الماضي والإحساس المدركة بما تحمله من غموض وعدم رغبة المخرجة في الإفصاح للمشاهد عن علاقة بطلتيهما السحاقية يذكرنا بنفس أسلوب «ديان كيري Kury» في فيلمها التجريبي «فيما بيننا» ، Entre Nous (١٩٨٣) ، وقد أخرجت بات ثلاثة أفلام أخرى هي «على خيط رفيع» ، والحب الأول (١٩٨٢) والعاشق (١٩٨٦) وهي تحمل نفس الروح السيكولوجية . أما فيلم «ميرا ريكاناتي» ، ألف قبله صغيرة ، فيدور هو الآخر في وسط فني والذي انعكس بدوره على تصوير الفيلم بصريا ، ويحكي قصة ألما (رفيكا نويمان) من خلال صداقتها بأُمها اثر وفاة والدها الرسام . واكتشافها لعلاقة أبيها السرية تجذبها إلى ابن عشيق والدها ، ومن ثم معاناتها بين الولاء لأُمها وماضي أبيها ، في حين تتمزق الأم حقدا ويتضاعف شعورها بالخيانة ، في حين تقاوم «ألما» من أجل تحقيق ذاتها . ونحن نرى ثانية كفاح الذات ضد المجتمع (من خلال أم تنتمي للطبقة المتوسطة العليا) .. إلا أن هذا الصراع يتم هذه المرة من خلال امرأة .. لارجل كما يحدث عادة . وفيلم «انحراف» ، Drifting للمخرج «أموس جوتمان» ، يقدم لنا عالم استيطاني introspective معزول من خلال بطله اللوطي المخرج روبي «جوناثون سيجال» . ويبدأ الفيلم به في مونولوج أمام الكاميرا يعلن فيه رغبته في إخراج فيلم ، ويعدد المشاكل والعقبات المالية التي تواجه مخرجا يعيش على هامش مجتمعه ، واغتراب اللابطل عن أعراف مجتمعه يبدو في علاقته بأسرته وخاصة جدته التي تعيش معها . وغالبية أحداث الفيلم تجري داخل شقة وهو ما يدعم بصريا الإحساس بالاختناق . ورغم تجاهل «روبي» لما يدور حوله سياسيا يجد نفسه محاصرا ببنية القوى السياسية حيث يستضيف في بيته رجالا من المهمشين لأسباب لا علاقة لها بالجنس .. «ايزري» اليهودي الشرقي المختلث واثنين من «الارهابيين» الفلسطينيين وجدا ملاذا في بيته . والفيلم يترك العلاقة الجنسية بينهما وبين «روبي» مبهمة وغامضة وإن كان الفيلم يلمح لذلك . (ومع هذا فإن مثل هذا التعاطف الغريب إزاء اليهودي الشرقي والفلسطينيين سرعان ما يتم تشويبه بإظهارهما كارهين للنساء) وكما في فيلم قلليني ٨ ١/٢ يتزامن فشل «روبي» في استكمال الفيلم داخل الفيلم مع نهاية الفيلم ذاته . واغتراب وعدم تجذر بطل الصابرا يتضح أكثر في فيلم «روكنج هورس» ، إخراج «ياكي يوشا» حيث

يبدو الاغتراب على كل المستويات .. الأصدقاء والبلد والأسرة وحتى فى علاقته بفنه . والفيلم مأخوذ عن رواية «يورام كانيوك» (الذى شارك فى السيناريو) ويحكى قصة امينداف سوستز (شمويل كرايوس) وهو رسام شاب فاشل يعود إلى اسرائيل محبطا بعد أن قضى عشر سنوات فى الولايات المتحدة على أمل البحث عن ذاته، ليجد نفسه غريبا فى وطنه . ومن أجل البحث عن جذوره والاجابة على مايشغله من أسئلة يحاول اقتفاء أصله وتسجيل احساسه ومايتوصل اليه على فيلم ، والفيلم داخل الداخل المتصل بماضيه (ويبدأ بعلاقة أبوية فى ، فينا ، وقبل هجرتهم الى اسرائيل) وقد صور بالأبيض والأسود وهو اختيار يساعد على إبراز الهوية بين الأجيال .. مع أنه صور لأسباب مالية . وما ان يصل إلى لحظة مولده حتى يقوم بإحراق الفيلم .

والبنية السردية للنهاية المفتوحة التى يشترك فيها كثير من مخرجى السينما الاسرائيلية الشابة تعكس انهيار نسق قيم الثقة بالنفس التى تفتت خلال أول عقدين من وجود اسرائيل، فالبطل ذاته الذى شارك فى الحروب السابقة يجد نفسه الآن بلا حافز عاطفى أو فكرى إزاء مايجرى فى المجتمع . والاسم العبرى Susetz يحمل اسم عائلة البطل فيه ، ثورية ، ، ذلك أن اسم عائلة مؤلف الرواية وهو «كانيوك» يعنى ، الحصان الصغير، أو ، المهر ، بالروسية . ومنح البطل مثل هذا الاسم البارز لا يقصد به المؤلف مجرد عنصر يسير لمسيرة شخصية فقط، بل وإلى التيمة التكرارية لكل من الرواية والفيلم .. ألا وهى ، الحركة الدائبة دونما تغيير حقيقى، ، فالبطل رغم تجواله الدائم لا يجد الراحة أو تحقيق ذاته، وفى ، روكنج هورس، كما فى فيلمه الأخير ، شالوم .. صلاة الطريق Shalom, prayer for the Road (١٩٧٣) يربط المخرج بين الاكتشاف الشخصى وسجن الشخصيات داخل إطار مغلق لعالم خائق . وفى بعض الأحيان لاتصور السينما الشخصية عالم بطل الصابرا بلا جذور ، بل والمهاجر الاورى ايضا . فى فيلم ، روكنج هورس، فإن والده ، امينداف ، الموسيقى النمساوى لاتربطه علاقة باسرائيل اليوم ، تماما كالعلاقة التى تربط بين الأب وابنه . وفى فيلم ، ترانزيت ، لـ ، دانييل واكسمان، فإن الغريب الاورى وفقدانه التعاطف مع اسرائيل ، وحتى مع زوجته من الصابرا وابنه تشكل بؤرة اهتمام الفيلم . ويصور الفيلم بإيقاعه البطيء قرار يهودى المانى طاعن فى السن هو ، اريك نيوسياوم، (جيداليا بيسر) بالعودة إلى المانيا حيث كان يعمل بأحد المتاحف - بعد أن عاش عشرين عاما فى اسرائيل . والفيلم يصور أسبوعا من شتاء عام ١٩٦٨ وهو يودع شقيقتيه (اللتين لم يتعلما العبرية أبدا) وزوجته وابنه البالغ اثنى عشر عاما . فرغم السنين التى قضاها فى اسرائيل لم يستطع ان يتكيف معها، ذلك أن تكوينه الثقافى الالمانى يتعارض مع

كل أعراف الحياة الاسرائيلية .لذا فإنه وسط كل الظروف التي أحاطت بفترة ما بعد حرب الأيام الستة من ثقة بالنفس كان يتوق إلى برلين القديمة، رغم علمه بأن برلين التي عرفها في شبابه لم يعد لها وجود الآن، وعلى هذا فلم يعد ينتمي لمكان ما . اختفى القديم (وباعتباره يهوديا فهولم ينتم إليه حقيقة) في حين ظل الجديد أجنبيا ، وبهذا المعنى فإن الفيلم يعيد تجسيد النموذج الأصلي لليهودى النائه الذى يبحث عن الجذور والعزاء دون جدوى ، حتى فى أرض صهيون . وفى حين كانت أفلام البطولة القومية تصور الهولوكوست بطريقة تجريدية الى حد ما فإن الأفلام الشخصية مثل: « روكنج ستون » و « ترانزيت » و « البندقية الخشبية » تقدم صور للناجين منها فى تعاطف مع مناقشة فكرة اسرائيل باعتبارها نقطة الراحة النهائية للعزاء والتحرير.

الوجه الخفى للنزعة العسكرية

يقدم فيلم «النسر» للمخرج «ياكى يوشو Yosha» المأخوذ عن رواية «اليهودى الأخير» لـ«كانيوك Kaniuk» شخصية «بواز» البطل - الضد أو اللابطل، وهو ضابط احتياطي تحرر من الوهم الذى كان يعيش فيه بموت صديق طفولته «مناحيم» فى إحدى المناوشات على الجبهة المصرية إثر وقف إطلاق النار انتهى أنهت حرب ١٩٧٣ (وقد استغرق الأمر عقدا من الزمان كي تسجل السينما الاسرائيلية نتائج ما بعد الحرب فيما يتعلق بانقشاع الوهم والتحول الحاد فى وجهة نظر المجتمع إزاء الصراع العربى الاسرائيلى) ويضطر البطل فى محاولة للتخفيف من أحزان والذى صديقه بالادعاء بأن «مناحيم» الابن كان يكتب شعرا قبل موته. وتحت ضغط من والده المدرس يجد نفسه مضطراً لأن يقدم لهما بعض أشعار ابنهما بانتحال بعض الشعر من كتاب، حيث يجد فيها بعض العزاء عن فقد الابن، ورغم ثقة «بواز» بنفسه إلا أن ذكريات وآلام الحرب خلقت منه انسانا جباناً يعيش بلا هدف، يحمل وصمة الإحساس بالذنب، ومغامراته الجنسية تزيد من آلامه بدلا من أن تخففها. فى البداية ينام مع فتاة صديقة «مناحيم» ثم مع فتاة تعمل فى مكتب منظمة تعمل على تخفيف آثار الحرب على الشباب، هذا العمل الذى بدأه فى محاولته لعزاء والذى صديقه سرعان ما يتحول مع الوقت إلى مشروع ناجح، وهو كتابة كتيبات عزاء لكل من فقد ابنه فى الحرب، وليجد نفسه بلا أدنى جهد يدير مشروعا صغيرا مزدهرا له زبائنه، حتى يتم القبض عليه لتجارته بالموتى بعد أن صار كالنسر يعيش على جيفة الموتى. وقد أثار الفيلم مناقشات حادة ولم يتم عرضه إلا بعد تدخل الرقابة بالحذف لأنه ينكأ جراح الحرب النفسية، ويتخلى عن الصورة المثالية للبطولات العسكرية التى اتسمت بها السينما الاسرائيلية طوال العقود الماضية. كما يكشف عن جانب خفى لآثار الحرب ألا وهو شعور كثير من الآباء بالرغبة فى إضفاء هالة على تضحيات أبنائهم من خلال الفن وتخفيفاً لأحزانهم الأليمة. وبعض الأفلام الأخرى مثال «البندقية الخشبية» للمخرج «إيان موستريون» (وفيلمه الأخير «جندى المساء») مع فيلم «الاستغماية» لـ «دان ولمان» Wolman تتعرض للتأثير النفسى للنزعة العسكرية على الأطفال فى فترة ما قبل المراهقة تجرى أحداثها فى فترات تاريخية قديمة لكنها ترمز للحاضر أيضا. وفيلم «الاستغماية» الذى تدور أحداثه فى القدس عام ١٩٤٦ يركز على العلاقة التى تنشأ بين غلام فى الثانية عشر من عمره وأمه ومعلمه وأزمة اكتشاف ذاته كطفل تتفاقم مع اكتشافه للعلاقة الجنسية المثلية (الواط) بين مدرسه

وعربي ، وهو الاكتشاف الذي يمثل موضوعا حساسا في المجتمع .. ألا وهو الحب المحظور بين العرب واليهود ، والفيلم يعكس امتثال مجتمع يعيش في حالة حصار وأزمات يتمثل يوميا في العنف السياسي المكبوت ، والفيلم كغيره من الأفلام الشخصية يعبر عن شعور بالاحتمالات المفقودة على المستوى الإنساني والسياسي ، وقد أنتج الفيلم مثل غيره من بعض أفلام الموجة الاسرائيلية الجديدة - كيانز - بميزانية بسيطة وبمساعدة العائلة ، مبتعدا عن صيغ أفلام هوليوود الجيدة الصنع والتي تتواءم مع الإمكانيات المتاحة للمخرجين . وتدور أحداث فيلم « البندقية الخشبية » في الماضي أيضا ، في الجو المحموم الذي عاشته تل أبيب عام ١٩٥٠ إثر إعلان الدولة ، حيث نرى صراع ومخاوف فترة المراهقة من خلال الحرب الدائرة بين فريقين من الشباب يتنافسان في لعبة من « ألعاب الحرب » ، حيث تبدو اشكالية القيم المسلم بها قبل حرب يوم كابرور حول مفاهيم الشرف والبطولة والوطنية والصدقة التي كانوا يتلقونها في البيت والمدرسة وغالبية أفلام الستينيات ، وذلك بتقديم وجهة نظر تهكمية إزاء العواطف القومية ، وتخلي الأبطال في النهاية عن العنف في كلا الفيلمين « الاستغماية » و « البندقية الخشبية » - يعبران عن رغبة مخرجيهما في التخلي عن العنف على مستوى الأمة وعدم توفير بطولات ومثل الجيل القديم التي كانت تقدمها أفلام الحرب السابقة ، وفيلم « البندقية الخشبية » - يشوه مثل هذه العقلية . والنقد الذي يوجهه الفيلم يبدو في مشهد « توني » وهو يتجول داخل إحدى العيش المقامة على شاطئ البحر بعد أن أصيب بجرح طفيف معتقدا أنه قتل طفلا آخر ، وحيث يجد امرأة مشوشة الذهن تدعى « بالسيتا » ، أوفيليا سترال ، بعد أن فقدت أطفالها في « الهولوكوست » ، ولم تجد عزاء لها إلا في صحبة الأطفال . ويرى « يوني » ، على الحائط صورة فوتوغرافية لأطفال تحت تهديد الجنود النازيين . والمعالجة السينمائية للمشهد تبدو من وجهة نظره حيث يبدو عليه إدراكه الضمني لعواقب ممارسة ألعاب العنف ، ويكتشف الصابرا الوثائق من نفسه - والذي كان يهزأ من ضحايا « الهولوكوست » ، ويعتبرهم جبنا هو وجيله - من خلال المرأة مدى معاناتهم الحقيقية ، حيث يبدو عليه أثناء تضميدها لجروحه وقد اكتسب نضجا وإدراكا للضريبة الإنسانية التي يولدها العنف عبر هذا اللقاء العابر ، واللقطات الأخيرة وهو يصعد الجبل مراقبا لزملائه أسفل بعد رفضه الانضمام إليهم في هذه اللعبة تشير إلى تخليه عن ممارسة « ألعاب الحرب » .

ودلالة استخدام الهولوكوست في هذه الأفلام تتعارض تماما مع استخدام أفلام البطولة القومية لها حيث كان يشار إليها عابرا عند حديث « الصابرا » عن ضحاياها أو ممن بقي منهم ويحارب الآن من أجل بقاء اسرائيل تعبيرا عن مبرر وجودها ، هؤلاء الجنود تخلصوا من آثار

محنتهم النفسية والجسدية بفضل انتمائهم للنضال اليهودي في الأرض الموعودة . على النقيض من هذا فإن الأفلام الشخصية تنكأ جراحهم وتجسدها ملموسة ، وأفلام مثل ، البندقية الخشبية ، والاستغماية ، لا تتناول الآثار النفسية الناجمة عن الهولوكوست سواء بتصديرها في المقدمة أو كخلفية لها، بل تعرضها بطرق مبتكرة . واللقاء الذي يتم بين ضحاياها في ، البندقية الخشبية ، ليس دفاعا لتبرير العمل العسكري كما كان يحدث في أفلام البطولة القومية، بل لبلورة إدراك الضريبة الإنسانية الناتجة عن العنف. وفي حين كانت أفلام البطولة القومية تشير إلى أن وجود إسرائيل في حد ذاته فيه الإجابة والحل -مسقطة من حساباتها مدى العذاب النفسي الذي يعانيه ضحايا ، الهولوكوست ، ممن يعيشون في إسرائيل - نجد الأفلام الشخصية تلقى بظلال الشك على مثل هذه الحلول المبسطة، بأن مقولة الدولة لا تكفي وحدها كبديل إزاء مثل هذه الكوارث . وفيلما ، رجال المظلات ، للمخرج ، يهودا نيمان ، وأغسطس ثانية، Repeat Dive للمخرج ، شيمون دوتان ، يكشفان لنا عن الآثار النفسية والاجتماعية لوضع الاستعداد العسكري الدائم ويفضح أسطورة البطولة القومية التي ارتبطت بالصابرا. فالفيلمان لا يقدمان صورة مثالية كالتى كانت تقدمها أفلام الخمسينيات ، بل يهدمان أسطورة شجاعة المحارب الاسرائيلي من جذورها. وعلى خلاف أفلام البطولات فإن أحداثهما لا تدور في مواقع القتال، بل يؤكدان على الواقع اليومي المعاش من خلال التدريبات العسكرية (اغسطس ثانية) . والمثير هنا أن هذه النظرة التعديلية إزاء قوات الدفاع الاسرائيلي تركز هنا على الوحدات الخاصة : المظلات والضفادع البشرية ...، وهي المعالجة التي تمثل حساسية خاصة لبلد تلزم كل مواطن فيها بالخدمة العسكرية - ليس لثلاث سنوات - بل لقضاء حوالي ثلاثين عاما كاحتياطي، باعتباره جزءاً لا يتجزأ من حياة كل اسرائيلي، وجزءاً من هويته كإنسان ومواطن، وهي النظرة التي كانت تعقل إجماعاً وواجباً عسكرياً يجب أدائه ، ووصمة عار لمن لا يؤديها .. حتى حزب لبنان . ويصور فيلم ، قوات المظلات ، محنة بطله وايزمان ، موني موشوف، الذي يتطوع في قوات المظلات ليجد نفسه عاجزاً عن تحمل العبء النفسي والجسدي لتدريباتها. ورغم هذا يمتنع عن طلب نقله إلى مكان آخر كنوع من احترام الذات، إلا أن ضغوط رفاقه عليه وخلافه مع قائده (جيدى جوف) يؤديان إلى انهياره .. ومن ثم انتحاره . والفيلم لا ينتهي بهذه النهاية، بل بالتحقيق في الموضوع بناء على أوامر عليا . أما فيلم ، اغسطس ثانية، لـ شيمون دوتان، فيركز على تناقضات مجموعة من المتطوعين في الضفادع البشرية - قائد الفرقة ، ياأوف، (دورون ينشير) يحاول تعزية أرملة صديقه ، ميرا، (ليرون نيرجاد) بعد وفاة زوجها ،

والتغلب على مخاوفه أيضا. والبطل هنا على عكس بطل «رجال المظلات» .. محترف ونموذج للبطولة، إلا أن الفيلم يعرض الصورة المتناقضة لهذه البطولة باظهار عدم جدارته وجبنه في حياته الخاصة. إن الحرب - وبالحال من مقارفة - تمنحه هوورفاقه ملاذا من تفاهة ومخاطر الحياة اليومية، وعندما تتناول هذه الأفلام موضوعات هامة كالجيش (رجال المظلات - اغطس ثانية) أو النزعة العسكرية (البندقية الخشبية - الاستغماية - جندي المساء) فإنها تصوغ موضوعاتها في إطار نفسي مع التركيز على آثار الموقف السياسي والعسكري على أبطالها من جيل الصابرا، وفيلم «رجال المظلات» كمثال (يتناول موضوع وضع اسرائيل الدائم في حالة حرب كأساس لأحداث فيلمه، ومع هذا فإن موقف الفيلم النقدي يتمحور على المستوى النفسي ومدى أخلاقية مثل هذا السلوك إزاء الجنود). (وقد أثار الفيلم عند عرضه جدلا حول بعض الممارسات أثناء فترة التدريب العسكري). ومع أن هذه الأفلام لا تتعرض أساسا لموضوع الإجماع القومي فإنها تشوه Demystify التمثيل المثالي والتقليدي لأيدولوجية الصابرا .. خاصة في تأثيرها على الفرد. وفي «الاستغماية» فإن المدرس المذهب الذي يرفض الانضمام إلى أعمال «الهاجاناه» السرية وتربطه علاقة بفلسطيني يواجه تهديدا من أعضائها واتهامه زيفا بالجاسوسية وهو ما يكشف عن تعصبها. ورغم اهتمام الفيلم الأساسي هو تصوير جو العنف وتأثيره على الأطفال واللامنتمين، فإن العلاقة بين المدرس الهاجاناه تكشف عن مجازية العلاقة بين حساسية المخرج وتعصب المؤسسة الاسرائيلية إزاء أي انحراف جنسي أو سياسي أو سينمائي.

دلالة الأسلوب

اهتمام موضوعات الأفلام الشخصية بالحالة النفسية لأبطالها لاتستدعى بالضرورة استخدام التحليل النفسى الكلاسيكى للمونتاج التحليلى، ذلك أن فن « السينما الشخصية، فن متحفظ يعبر فيه عن الموجب بضده، العواطف فيها موحية وعلى المتفرج أن يستنتج دلالاتها. وموضوع الوحدة والعزلة يقدم بأقل حوار وبالتعبير اللامباشر للعواطف. وعدم استخدام الحوار لحساب الصورة، باعتبار أن السينما وسيط بصرى فى المقام الأول، ومن ثم فإن الحوار عنصر «لاسينمائى»، من هنا يسيطر عليها الصمت الطويل والجمال الناقصة لخلق إحساس بالتوتر الوجدى. واستخدام الزوايا غير التقليدية يكشف عن قلب العالم المدرك، والتأكيد على القصور الداخلى يخلق الإحساس بالاختناق، والخوف من الأماكن الضيقة (كاستروفويا) والتصوير الخارجى فى الشوارع يعبر عن الخواء والموت. لذا فإن غالبية هذه الأفلام صورت فى الأحياء القديمة من تل أبيب كما فى « ترانزيت، أو « عبور، الذى صور فى منازل قديمة وشوارع قذرة حيث الوجوه تنضح بالكراهية، أو أن يذهب البطل إلى ساحل تل أبيب كما فى « ترانزيت، - « البندقية الخشبية، - « روكنج هورس، - « ألف قبلة صغيرة، تأكيداً لعلاقتهم الحميمة بعالم المهمشين من بنات الليل والقوادين، والبحر والشارع يبدوان مغلفين بالكآبة والجهامة، لبيان مدى عزلتهم، مع النزوع لبيان مدى كآبة الموت بحيث يبدو كمكان أقرب إلى بحر الشمال منه إلى البحر الأبيض المتوسط (وعادة ما يتم التصوير فى الصباح الباكر مع استخدام «فلترات، لحجب الضوء الساطع). كما يلجأ غالبيتها إلى استخدام موسيقى الغرفة التى تعتمد على آلة موسيقية واحدة كالبيانو أو الفلوت لتتواءم مع الجو الحزين وإيقاع الفيلم البطيء. والتمثيل فيها يصرح بأقل من الحقيقة، بعكس النزعة العاطفية المبالغ فيها فى أفلام «البيروكاس»، كما تباعد عن الأداء المسرحى الذى ارتبط بالسينما الاسرائيلية لاعتمادها على ممثلين وممثلات مسرحيين أساساء، لذا يبدو الأداء فيها مترننا.. بلا إسراف حتى فى أكثر اللحظات درامية. ورغم أن «أورى زوهار» يتناول فى أفلامه مثل هذه الموضوعات، إلا أن تناوله يكشف عن أسلوب مختلف. وفيلمه «ثلاثة أيام وطفل» يحكى قصة طالب - أودد كوتلر -^(٢١) تطلب منه صديقته القديمة وزوجها رعاية طفلهما لثلاثة أيام يبدى خلالها علاقة حب وكراهية للطفل من خلال منهج يجمع بين التغريب والظواهرية (الفونولوجية) ليصنفى بها فكر الموجة الجديدة على

(٢١) فاز الممثل «أودد كوتلر» بجائزة أحسن ممثل فى مهرجان كان السينمائى عن دوره فى فيلم «ثلاثة أيام وطفل».

بيئة الطالب الاسرائيلي في الستينيات. كما يتخلل عن الرمزية التي تميز القصة القصيرة المأخوذ عنها الفيلم للكاتب أ. ب. يهوشوا A.B. Yehoshua ، خاصة في تصويره لمدينة القدس التي لا تبدو على أنها مدينة الرب الروحية كما في القصة ، بل كمدينة تعج بالبشر كسائر مدن الأرض . وثلاثيته « توم المتلصص » ، « عيون كبيرة » ، « أنقذوا حارس الشاطئ »، ترسم صورة ضاحكة مثيرة لمشاعر جيل الصابرا القلق الذي « توقف نموه » ، فأحداث فيلم « توم المتلصص » تجري على ساحل تل أبيب من خلال الجيل المفقود بين الصابرا بعد حرب ٦٧ ، والذين فقدوا الرغبة في الكفاح لوطنهم الكبير بالهروب إلى حياة بوهيمية . ولأنهم ثمرة الرخاء الاقتصادي لهذه الفترة فإنهم يحاكون في سطحية أساليب الشباب الأمريكي في التمرد، لكن دون إدراك للبواعث السياسية لهذا التيار .. والمخرج يقدم حياة أبطاله التي تتركز حول الجنس وموسيقى البوب وكراهيتهم لتحمل أية مسئولية أسرية ، مما يجعل واحدا من قدامى الاشكناز يوبخهم بقوله : « مشكلتكم أنكم لم تحققوا شيئا ولن تحققوا شيئا » . والتطلع الجنسي على النساء في غرفة الملابس يرمز لسلبية وعدم التزام أبطاله ، وكما يشير عنوان الفيلم فإن رغبة التطلع الجنسي على الآخرين تتعدى الجنس ، ذلك ان تطلع هذه الشخصيات الهامشية اللامنتمية لا يقتصر على المجتمع الاسرائيلي ، بل وعلى الثقافة المضادة التي سادت المجتمع الغربي بعد الستينيات. وتصوير الفيلم على الشاطئ يختلف هنا عن كثير من الأفلام الشخصية في أنه لا يقدم المكان لمجرد تأملات البطل المعزول، بل باعتباره مكانا يشبه أيا من شواطئ البحر الأبيض المكدة في الصيف بروادها ، تنبض فيه اللقطات بالحركة الدائمة ويلعب الحوار دورا هاما حيث يتحدث الأبطال بإسهاب وبحركات معبرة ، لكنها تخفى وراءها أحاسيسهم الداخلية لاإدراكهم مدى الأخطاء التي تحيط أسلوب حياتهم وأفعالهم^(٢٢) ، لذا فإن نغمة الحزن لا تنفصع عن نفسها بل يمكن إدراكها ضمنيا ، خاصة وأن أحداث الفيلم تدور ضمن مواقف ضاحكة ، وهي النغمة التي تميزه كثيرا عن النغمة الجادة والزاعقة في غيرها من أفلام جيله من المخرجين . والأفلام الشخصية تنحو إلى إضفاء النزعة الشخصية • الذاتية - لأبطالها، والذين عادة مايعبرون بالنيابة عن وجهة نظر المخرج / المخرجة، وهي النزعة التي تعكس وجهة النظر الأحادية على مستوى الشخصيات والتأليف ، لذا فإن الخطاب المغلق لهذه الأفلام لا يتيح إمكانية تعدد الأصوات داخل ثقافة المجتمع بأسره . وبنية السرد في هذه الأفلام تميل إلى اللامألوف وهو ما يبدو في فيلم « قوات المظلات » للمخرج يهودا نيمان ، حيث يقتل الجندي أو ينتحر بطل الفيلم في منتصف الفيلم

(٢٢) شورر : التجربة السينمائية . .

بينما يركز نصفه الثانى على قائده المسئول بشكل ما عن موته . كما أن غالبيتها تلجأ إلى النهايات المفتوحة معبرة عن عالم يسوده الغموض وعدم المصادقية، وانهيار نسق الفيلم التى سادت العقدين الأولين من وجود اسرائيل . وفى فيلم « افرام هفتر » .. « أين دانييل واكس » يسعى البطل بحثاً عن نموذج البطل فى شبابه ليكتشف فى النهاية « دانييل » التجسيد الساخر لبطله المثالى وحيث لاتجد إشكالية البطل حلاً، بل تترك للمشاهد البحث عن الحل الممكن . وفى أعقاب حرب ٧٣ - يوم كابور - تولى كثير من هذه الأفلام عن النهاية المغلقة التقليدية التى كانت مألوفة فى أفلام البطولات القومية والبيروقاس إلى النهاية المفتوحة الغامضة، باعتبار أن أشكال السرد التقليدية عاجزة عن « احتواء » إشكاليات الايدولوجية الملحة ازاء المفهوم المتغير للواقع الاسرائيلى . وباعتبارها جزءاً من اتجاه عام فى السينما العالمية فهى تميل إلى الانعكاسية Reflexivity - ونادراً ما تقترب من منهج بريخت السياسى . إما بإظهار الرغبة فى إخراج أفلام كما فى فيلم Drifting أو بالتصوير الحقيقى للفيلم ذاته كما فى « الحصان الخشبى Rocking horse ، والشارع المسدود Dead end street ، أو بإسناد بطولتها لأبطال فنانين - رسام فى الحالم The Dreamer - أو مطرب فى « أين دانييل واكس ؟ » أو رسام ومخرج فى « روكنج هورس » أو كاتب كما فى « لحظات Moments أو مصمم لواجهات المحلات فى « الف قبلة صغيرة » ، أو على الأقل تربطهم علاقة قديمة بالفن مثل « ترانزيت »، أو من الفنانين ذوى الحساسية للموسيقى مثل « فلوش » Floch أو الشعر كما فى « عزيزى ميخائيل »، أما أبطالها من أصحاب التأمل فإنهم لامنتمون تصطدم شخصياتهم الحساسة مع نزعة الامتثال السائدة كعلاقة الجندى بالجيش فى « قوات المظلات »، أو عضو فى حركة الشباب إزاء اشتراكية الكيبوتز كما فى « نوا فى السابعة عشرة »، والأرملة والكيبوتز فى فيلم « اتاليا » . والانعكاس فى هذه الأفلام يقوم على مستوى شخصياتها المتألمة كبديل لتأملات مخرجيها حول ذواتهم وهوما يمثل أحد المظاهر المجازية فى السيرة الشخصية والتى يسميها « بول دى مان » أحد أشكال الإدراك (٢٣) . وفى بعض الأحيان يترجم هؤلاء المخرجون فكرة الإخراج الشخصى عن طريق ظهورهم فى أفلامهم سواء فى أدوار البطولة كما فى حالة « أورى زوهار » فى أفلامه « نوم المتلصص » و « عيون كبيرة » و « أنقذوا حارس الشاطئ »، أو بالظهور فى أدوار صغيرة كما فعل « ياكى يوشا » فى « روكنج هورس » و « الشارع المسدود » ، حيث ظهر فى الفيلم الأخير لفترة قصيرة فى دور ممثل فى فيلم تسجيلى للتلفزيون فى دور « جون » صديق المومس - واستخدام المخرج

(٢٣) انظر بول دى مان : « مجازات القراءة » .

الفرنسي جودار للمومس كاستعاره يبدو واضحاً في الفيلم - فهي تقارن المخرج التليفزيوني بالقواد بقولها: « إنه بيعيني من أجل المال.. وأنت تبيعني من أجل فيلم ». وفي «روكنج هورس» يظهر مخرجه « يوشا » في دور قائد الكورس وهو يسأل المخرج - داخل الفيلم بعدم إحداث ضوضاء أثناء إخراجهم ، ثم في حديث مصور الفيلم داخل الفيلم للبطل المخرج بأنه « ليس مخرجاً حقيقياً » (أدى الدور المخرج دانييل فاتسمان) ، بينما يقف ياكى يوشا خلف بطله كما لو كان التعليق التهكمي ينطبق عليه . وفي انتقاد فيلم « روكنج هورس » ، السينما الاسرائيلية في التجائها الى الرواية نقد غير مباشر لأفلام « مناحم جولان » التجارية . وفي تصوير صديق البطل « امينداف » الذي كان ينتمي لجيل البالماخ ثم صار منتجا مشهورا كل شاغله اقتفاء نجاح جولان ، كل هذا بمثابة انتقاد لجيل كامل بات همه الشاغل النجاح المادي والمركز الاجتماعي بعد أن كان مضرب المثل . وفي مشهد من فيلم « روكنج هورس » نرى اعلانا لفيلم « قوات المظلات » الذي يندد فيه مخرجه « يهودا نيمان » بالبطولات العسكرية التي تقدمها السينما . ونزعة التدمير الذاتي عند بطل « قوات المظلات » تعكس نفس النزعة عند بطل « روكنج هورس » . وعندما يسأل المخرج - البطل المنتج لمساعدته في إخراج فيلم شخصي عن ماضيه يحدثه المخرج في صخب عن هوليوود وجوائز الأوسكار - (وكانت خمس أفلام قد رشحت للأوسكار من إنتاج « جولان » هي : شاباتي - الهروب الكبير - أحبك ياروزا - المنزل في شارع كلوش) في نفس الوقت الذي يملأ مذكرة بخصوص فيلمه الجديد The Para-shooting of Arik وهو اسم يشير بوضوح إلى نزعة « جولان » في تقديم أفلام ضخمة مثل « الهروب الكبير » و « عملية الصاعقة » - وقد مثل « اريك لافي » الذي يقوم بدور المنتج يدور في الفيلم الأخير . هذه النزعة التهكمية في « روكنج هورس » إزاء صورة البطولات المثالية التي تصورها أفلام جولان هي أصداء جيل فقد مثله منذ زمن طويل ولم يعد يشغله سوى التكسب من أمجاد الماضي . وإذا كانت شخصية المنتج تمثل طموحات « جولان » الهوليوودية فإن « امينداف » مخرج الأفلام الشخصية يعبر عن جيل الدولة من الكتاب والمخرجين الشبان - كياتز - الدين يطمحون لتقديم أفلام « الكيف » .. لا « الكم » ، وأسلوب الإنتاج الذي يقدمه بطل الفيلم هو البديل لإنتاج جولان . ذلك أن أسلوب الفيلم - داخل الفيلم يعكس بالفعل صورة إنتاج الفيلم نفسه ، في اعتماده على فريق عمل قليل العدد وإسناد الأدوار إلى اصقاء .. ممثلون غير محترفين وعلى الارتجال بشكل عام . كما يقدم أسلوب الفيلم داخل الفيلم التصوير الحقيقي لوالد « ايفاداف » كجزء من محاولة شبيهة بالأفلام الشخصية لإظهار هويتهم من خلال الإخراج ، وكما نجد في

فيلم Antony Nowly انطونى نيسولاى Can Hieronymus Merkin Ever Forget
 Mercy Humppe and find happiness و ٨ ١/٢ لغللىنى Stardust Memoire - ٨٠ -
 للمخرج ، وودى آلن ، بوجه فيلم ، روكنج هورس ، نقداً ساخراً للنقد السينمائى ، كما فى المشهد الذى
 يطلب فيه البطل المخرج من مدير تصويره بأن تكون اللقطة معبرة عن روح الواقع كما يحدث
 الآن ، فيرد عليه المصور غاضباً : ، اطلب منى لقطة قريبة وسوف أصورها لك .. لقطة ، زوم ، سوف
 أصورها لك إنتى مجرد حرفى والسينما عمل قذر .. أما مسألة الروح والواقع فاتركها للنقاد الصحفيين
 لأن الروح هى حرفتهم ، ومع انتهاء تصوير الفيلم داخل الفيلم ينتهى فيلم روكنج هورس أيضاً . وما
 أن يستعيد البطل قصة حياته من خلال السينما حتى يقوم بإحراق فيلمه ، ومع لقطة النهاية على
 احتراق الفيلم نسمع صوت أغنية حول ، للخيول الخشبية ، التى تجرى فى دائرة ، وهى الصورة التى
 تصور كفاحه .. فكما حرق لوحاته فى البداية وقبل مغادرته نيويورك فإنه يحرق فيلمه فى وطنه .
 ومحاولته البحث عن جنوره عن طريق استعادة ماضيه سينمائياً لم تفعل سوى إعادته إلى نفس
 نقطة للصفر التى بدأ منها ، وكأن الفيلم بهذا قد انتهى إلى عملية ، مرد نرجسية ، كما فى أسطورة
 «نرسيوس» التى أدت تحطيمه لذاته (٢٤) .

(٢٤) نجد الإشارة إلى أن أفلام ، البيروكاس ، انعكاسية بدورها وإن يكن مرجعيتها الذاتية تميل إلى المحاكاة الساخرة
 بخلاف غالبية السينما الشخصية ، وفى فيلم ، كيشون ، ارفينكا ، يتظاهر البطل بأنه يصور سرقة بنك حتى لا يلفت
 أنظار البوليس لسرقته للبنك فى الواقع ، وبذلك يحصل على مساعدة البوليس للتصوير . وفى فيلم اليزامزاحى ٩٩٩
 لجولان نشاهد اعلاناً لأحد أفلامه وهو ، فوزتونا ، . وفى ، ازولاي رجل البوليس ، فان ، ازولاي ، رجل البوليس
 البطل يتفرج على الأعمال البطولية لمخبر سرى ويتقمص دوره على طريقة ، بستر كيتون ، كمخبر سرى احتلبرى
 قادر على هزيمة الإجرام ممثلاً فى اضطهاد رئيسه لإنقاذ حبيبته ، انومس ، فى الواقع . وفى مشهد آخر يذهب إلى
 سينما مزدحمة سرعان ما تتحول إلى ميدان قتال لاشتباكه فى مشاهد يحمل حقيقة يعتقد أنه اراهابى (كانت دور
 العرض الاسرائيلية فى السبعينيات هدفاً لقنابل الفلسطينيين) ، وقيلم ، من يسرق نصاً ليس بمذنب ، للمخرج ريفا
 Revah يلوح لإحدى الشخصيات فى صناعة السينما (شرطى يحمل اسم المخرج ، بواز ديفيدسون ، وه إلى كوني
 ليمل ، النموذج الأصلى لأفلام ، جفلات فيش ، وبالإشارة إلى السينما الهندية بارتدائه زى مهراجا يغنى أغنية ،
 إيشيكا دانا ، التى ترتبط فى أذهان الجمهور هناك بالسينما الهندية وهو نفس جمهور أفلام البيروكاس .

المهمشون .. ثانية

إذا كان مخرج فيلم « روكنج هورس » يعبر عن نفسه من خلال بطله اللامنتمى من جيل الصابرا، فإن بطل فيلم « ترانزيت » يعبر عن هذه الهامشية باعتباره مهاجرا أوريبيا يعيش في اسرائيل. ويطل « واكسمان » المتأمل بمدنا بتفاصيل عن حياته. فهو من مواليد شنغهاي .. وابن للاجىء ألماني لم يتكيف مع اسرائيل ويأمل في مغادرتها، والمخرج يرى أن هموم بطله « اريك نيوسبوم » تعكس هموم جيلين عاشا في اسرائيل لم يشعرا يوما بأنهما في وطنهما .. وعلى أمل بمغادرتها. وصوت الراوى الابن الذى ينتمى للصابرا يعبر عن مفهوم جيله عبر والده المهاجر الأوريبى ، وهى أحاسيس ومشاعر عدم الانتماء التى تنعكس من خلال الفيلم ليس كجزء من القصة فقط، بل وعلى مستوى الخيال. ان كل شيء فى حياة « اريك » الأب يشير الى أنها مرحلة عابرة فى حياته ، إذ لا تربطه علاقة دائمة بأحد ولا يتحدث العبرية بطلاقة، وشقته مهددة بالإزالة .. حياته كلها على شفا الانهيار، وفى حين كان يحظى بالمكانة والاحترام فى ألمانيا كخبير عاديات فى أحد المتاحف، صار يمتلك الآن محلا للعاديات هنا. لذا يسأل صديق طفولته « ويللى »، هل هذا كل ما كنت أحلم به ؟ متناسيا أنه فصل من عمله فى ألمانيا وطرد من منزله لأنه يهودى (مع أنه يعتبر نفسه ألمانيا). ويذكره صديقه : « كنا نظن أننا ألمان ثم أخبرونا ذات يوم أننا يهود » . إنه يتذكر برلين المثالية ، ورغم محاولاته التأقلم بالزواج من « يائيل » فتاة الصابرا ووجود ابنه « ميخائيل » لا يستطيع التغلب على حنينه للعودة « هناك » . لذا يفضل الألمانية ولا يسمع من الاذاعة إلا الموسيقى الكلاسيكية حالما بماض مبهر عاشه فى برلين، حيث كان محاطا بالثقافة والفرق الموسيقية والمتاحف والحدائق الجميلة والسلوك المذهب. وزواجه مهدد بالانهيار لأن زوجته لا تتحمل ضغوط اجتياز هذه الفروق الثقافية . وعلاقته بابنه فى حالة اغتراب وعزلة هى الأخرى. فالابن لا يعرف كيف يتواءم مع أب يتحدث العبرية بلكنة ألمانية، ويسير فى شوارع تل أبيب مرتديا قبعة وملتحفا وشاحا وبالطو ثقيلا أحضرهما معه من « هناك » . والمالك يجبره على مغادرة الشقة - آخر ملاذ له - ليحزم ملابسه فى حقيبته الجلدية التى يحملها معه منذ هروبه من ألمانيا. وجولاته لا تتعدى حدود تل أبيب ، حيث ينزل لفترة فى أحد المنازل القريبة من الشاطئ التى لا يرتادها عادة سوى تجار المخدرات والمومسات، لتنتهى حياته وهو يسير فى شوارع مدينة غريبة ، وعلى صوت الراوى الابن وهو يقول : احيانا أشعر بالرغبة فى احتضانه، إلا أنه يتجاهلنى حتى اختفى

تماما ، . بطل الفيلم إذن يعيش فى اسرائيل كعابر، وكمحطة مؤقتة فى الطريق إلى مكان آخر.. إنه لا يعيش هنا أو هناك . واللقطة النهائية فى الفيلم على البحر تختزل حياته كعابر، يعيش فى « اللقانت ، ويحلم ويأمل بـ « هناك » .. فيما وراء البحر .. بالغرب . والمنزل الذى ينزل فيه – كآخر محطة له – يشير إلى هامشيته وإحساسه بعدم الانتماء ، وموقع المنزل – موتيل – الذى لا يبعد عن البحر يرمز إلى بعده عن « العالم الحقيقى » .. برلين أو اوربا . وحنينه إلى عالم آخر كذكرى أحيانا وكاستجابة للحاضر أحيانا أخرى، تتجسد فى اقترابه الجسدى من الـ « يم » ، Yam ، التى تعنى بالعبرية البحر والغرب أيضا، وهى صورة دائمة التكرار فى الأفلام الشخصية حيث يصبح الشرق مجرد مكان للعبور، فى حين يرتبط الغرب بالبحر والعودة إلى عالم « متحضر » . هذا الاغتراب الشاعرى فى السينما الاسرائيلية قاصر على الاسرائيليين من نوى الأصول الأوربية، وهو اغتراب لاعلاقة له بعدم القدرة على الوصول الى السلطة ، بل ينبع من الشعور بانتزاع هويته الأوربية مقابل التكيف مع مناخ آخر. ان اسرائيل دولة الرفاهية تمدّه وأمثاله باحتياجاته المعيشية .. فضلا عن امتلاكه محلا، وتصله تعويضات من المانيا، إلا أنه لا يشعر فيها بالانتماء الى وطن . وذكريات التثكيل به فى أوربا تستبدل بتسلط حلم اليقظة لديه يعكس عمق التناقض الذى يحياه ، فهو لاجئ طرد من وطنه لمجرد انه يهودى، من جانب آخر فهو لايفتقد موطن شبابه فقط بل ويحتقر كل شىء فى اسرائيل . لقد وجد الملاذ الجسدى والمادى فيها ، إلا أنه لم يجد الملاذ العاطفى . وهو ماعبر عنه الناقد السينمائى «يوسف شارين» بقوله : « ان المخرج دانييل فاكسمان يرى أن كثيرا من مواطنى بطله يشاركونه نفس المصير .. سواء كانوا من المجر او بولنده او روسيا .. من المهاجرين القدامى أو الجدد» (٢٥) . وهو مايعنى أن الناقد والمخرج يشتركان فى رؤية مثالية للتغريب والهامشية . كما يعنى أن المهمشين من الشرق الأوسط ليسوا الفلسطينيين والسفاردىم – الذين تعوزهم السلطة، بل ويهود اوربا ايضا الذين يعيشون بلا جذور فى « اللقانت» رغم ما يتمتعون به من مزايا اجتماعية والذين يستمعون يوميا إلى موسيقاهم .. بيتهوفن وباخ .. عبر الاناعة الرسمية ، والذين تشكل ثقافتهم الرفيعة المثل الأعلى للمؤسسات القومية . هذا التناقض فى الإحساس بالهامشية والسلطة الحقيقية هو مايكشف عنه الفيلم ، فالبطل يبدى استياءه من المعاملة القظة للامنتمين « الطبيعيين» كالمومسات والقوادين وعالم السفاردىم السرى (وعزلة البطل عن الواقع الاسرائيلى والعداء العنصرى المستتر يشبه تماما موقف بطل رواية «سول بيلو» .. « كوكب معتر ساملر» وهو مهاجر أوربى يتوق لعالم

(٢٥) يوسف شاريك : هالرتس فى ٣١ ديسمبر ١٩٧٨ .

الارستقراطية القديم ويشعر بالخطر ازاء الجرائم التى يرتكبها السود فى الشوارع) . وبطل الفيلم يكره سماع صخب الموسيقى اليونانية الشرقية التى يسمعها مضطرا فى الشارع ، ولا يجد غذاءه إلا فى سماعه للموسيقى الكلاسيكية وحيدا فى غرفته . من هنا تبدو سطحية وجهة نظر الفيلم إزاء المهمشين . فالموسيقى التى يستمع اليها البطل فى الشوارع - الممنوعة من الاذاعة - هى التعبير الشعبى إزاء نظرة المؤسسة باعتبارها موسيقى غير معترف بها . وفى « روكنج هورس » نجد بالمثل بطله « امينداف » ، الذى رغم انتمائه جسديا يتصل بالسلطة حيث يطلب الدعم المادى من صديقه المنتج لإخراج فيلمه ، وفى كلا الفيلمين « ترانزيت » و « روكنج هورس » فإن خلفيتهما ممثلة فى المومسات والقوادين تصور وضع الأبطال كأناس غير تقليديين ، وضعهم الهامشى منشأ حساسيتهم أو توجهاتهم الثقافية .. وهو ما يمثل نوعيا من الاختيار .. والرفاهية . والشعور بالاغتراب فى الأفلام الشخصية هو شعور خاص بالمهاجرين الاوربيين ، ومن الذين ينتمون لجيل الصابرا بحكم النشأة ، وشعور النخبة العرقية لا يعود لأسباب سياسية أو اقتصادية ، بل لأسباب فنية وثقافية ، والهروب الدائم من « هنا » إلى فضاء متخيل يرتبط بالولايات المتحدة وأوربا وبأنهم يعيشون على السطح يماثل شعور مثقفى العالم الثالث « المتأوربين » . هذا الإحساس بالحياة على هامش « العالم الحقيقى » فى اسرائيل يتزايد مع شعور النخبة بالتفوق باعتبارهم يمثلون ماتلق عليه وسائل الإعلام « العالم المتحضر » .

وإذا كان الرواد فى الأفلام الأولى يصلون عتق طريق البحر ليجعلوا الصحراء مزدهرة ، فإن أبطال الأفلام الشخصية - وبعد أن اخضرت الصحراء بعد عقود - مازالوا يحلمون بمكان ما ، وحتى لو لم تتناول هذه الأفلام موضوع الهروب حرفيا ، فإن الشعور به يمثل بنيتها لأن الابطال فيها لا يشعرون بالانتماء للوطن .. ومن ثم يواصلون البحث عن مكان . وإذا كان الفلسطينى قد أزيح من مكانه والسفاردى وضع فى المكان الغير مناسب ، فإن المهاجرين الاوربيين والصابرا - وبالحا من مفارقة - يشعرون بأنهم خارج المكان .. فى حنين دائم إلى وطن مثالى ، ورغم أن الغرب يمثل جزءا من عالم أبطال هذه الأفلام .. فهم إما عائدون من هناك (روكنج هورس) أو يعقدون علاقات مع القادمين من هناك (لحظات - ألف قبلة صغيرة - العاشق) أو يمثل حضور « غريب » من الهولوكوست خطرا على ضمائرهم (البندقية الخشبية - لعبة الاستعمارية) أو يحلمون بالسفر فى Drifting - أو يشكلون جزءا من عالمهم الروحى ، وهو ما يتفق مع هاجس اسرائيلى أكبر ب « الوجود فى مكان آخر » ، ومبعثه تناقض الواقع الجسدى المعاش مع جيران شرقيين .. مع الإحساس

بأنهم محاصرون بهم.. ومنهم. وفي حين تنزع أفلام البيروكاس إلى التركيز على الولايات المتحدة كرمز للإمكانيات المادية التي تتيحها لطبقة العمال من السفاردي ، فإن الغرب في الأفلام الشخصية يضم أوروبا أيضا وله دور مثالي في السرد، لأنه عالم الكيف والحساسية الذي تشعر شخصياتها معه بكثير من الانتماء اليه . وإذا كانت الشخصية الغربية تتألف بالتدرج- في أفلام البطولة القومية مع عالم الصابرا وقيم الصهيونية، فإن الأبطال من جيل الصابرا في الأفلام الشخصية- والتي لم تعد تتجسد في الارتباط بجذور الأرض القديمة / الجديدة - تجد عزاءها في غرب ضمني implied west وبهذا المعنى فإن فيلم «فانتازيا حول موضوع رومانسي» -٧٨- للمخرج «فينيك تراسيز» Tracez والذي كتب السيناريو له «هاتوش ليفاين» يحمل لونا من التهكم التاريخي . ويدور الفيلم حول استعدادات «أناس صغار» لاستقبال ملكة السويد . هذا التوق والهيام بعظمة الملكة يرمز ضمنا إلى إحساس بالدونية لبلد صغير من الشرق الأوسط يحلم بالغرب البعيد. إن الحنين لأوروبا والعجز والسلبية والاستيطان في هذه الأفلام وانعزالها عن عالم الواقع يمثل نقیض صورة جيل الصابرا في أفلام البطولة الوطنية. والرؤية الوجودية للفرد المحاصر تعبر مجازيا عن الإحساس الجماعي واللاشعوري بإحساس اسرائيل بعزلتها عن «اللفانت» وانتمائها الذهني للغرب .

وموضوعات الاغتراب والبحث عن هوية والنهائية المفتوحة في البنية السردية، بل والجو المأساوي في هذه الأفلام يعكس الإحساس بالمأزق السياسي والوجداني، وسلبية غالبية هذه الأفلام دون تقديم مفاتيح لتجاوز هذا الغموض لابد من فهمه في ضوء سياق السبعينيات. فموضوعات هذه الأفلام تدور حول أبطال لامنتمين، من نوى الحساسية والذين يجسدون الثقافة الجديدة - نسبيا - لجيل من الصابرا لم يعد يتمسك بأوهام أسطورة الرواد في ازدهار الصحراء وقيام الدولة ، بعد أن تحققت هذه الأهداف، أو بالمثل الاشتراكية ومجتمع المساواة بعد أن كشف تمرد الفهود السود عن وجود «اسرائيل ثانية» غاصية تمثل تهديدا لسيطرة الاشكناز الاقتصادية والسياسية والثقافية ، كما أن مواصلة احتلال غزة والضفة الغربية منذ حرب ٦٧ قد شوه من الصورة الانسانية « لاسرائيل الجميلة » . هذا السعي بحثا عن هوية من جانب الأبطال الاشكنازيم ممن ينتمون لجيل الصابرا ، ونغمة التشاؤم التي تسيطر على هذه الأفلام تعبر مجازيا عن المشهد السياسي .. خاصة في أعقاب حرب ١٩٧٣ حيث فقد حزب العمل بزعامة جولدا مائير الكثير من سحره واضطر للتخلي عن زعامته لجيل أكثر شبابا من جيل الصابرا ممثلا في «اسحاق رابين» و «شيمون بيريز» ممن لم يلحقه عار «يوم كابور» . في نفس الوقت الذي شكل فيه «الحمام» من الصابرا حركة التغيير Shinui

لمواجهة عجز الحكومة . وقبيل شهور قليلة من انتخابات الكنيست عام ١٩٧٧ ظهر حزب جديد ممثلاً في ، الحركة الديمقراطية للتغيير Ha Tnua ha Demcoratic Le shinui والتي ضمت العديد من أعضاء الأحزاب الصهيونية اللادينية .. من الليكود إلى حزب العمل . وكان الهاجس المشترك الذي جمع بين تحالف الصقور والحمائم والمحافظين والليبراليين والمتطرفين والمعتدلين هو استيائهم من سوء الإدارة والفساد والوساطة والمحاباة في شغل الوظائف والتي ارتبطت بتحالف حزب العمل السابق ، ومع أن ظهور الحزب الجديد قد كشف للاشكناز الصابرا عن الكثير من أوهامهم حول حزب العمل ، إلا أن هذا لم يؤد لتحول ايدلوجي ملموس ازاء مزاعم الحزب السياسية . وهم في هذا أشبه بالأفلام الشخصية التي لم تناقش أسس هذه الايدلوجية مفضلة الحديث عن أعراضها . وكانت النتيجة أن فقدت كلمة السياسة هيبتها حيث اقترنت بالفساد والتهاافت على السلطة . وبدلاً من أن يقدم عالم الفن والخيال النقيض قدم عالماً من اللامبالاة والمثل المجردة البعيدة عن المشاكل الدنيوية ، عالماً من الإحباط وعدم جدوى العمل السياسي .

وقد رافق صعود الليكود إلى السلطة عام ٧٧ إحساس بالهامشية وتهديد للسيطرة التي كان يتمتع بها حزب العمل من جانب شباب الصابرا ، هو شعور مصطنع وزائف - إلى حد ما - لأن التغيير السياسي السطحي - بعد حكم العمل ثلاثين عاماً - حجب سيطرة البنى العميقة التي مازال يمارسها الحزب عبر مؤسساته الاقتصادية ، وبهذا فإن وهم الإحساس بالهامشية في الأفلام الشخصية وثقافة الصابرا بصفة عامة مدعاة للسخرية ، لأن نفس الذين يشعرون بالهامشية هم أنفسهم الذين يمارسون في الواقع الهيمنة السياسية والاقتصادية والثقافية ، لذا فإن أعراض الاستشهاد في هذه الأفلام هي بمثابة نوع من الخيال الرومانسي الذين يصورهم على أنهم ضحايا في ميلودراما مجازية متخيلة عن المهمشين . والتأكيد على الاستيطان والهموم النفسية لأبطالها لا يعكس فقط محاولة الاستبصار الذاتي Self- insight ، بل وأيضاً كرفض منهم لمواجهة تدهور الروح الجماعية . هذا الهروب من إعادة تقييم البنى العميقة يفسر لنا بعض خصائص هذه الأفلام على مستوى الشكل والمضمون ، كغفلتها الاتجاه إلى الفانتازيا وأحلام اليقظة على مستوى المضمون كما نجد في أفلام «عزيزي ميخائيل ، و ، فلسوش ، و ، فانتازيا حول موضوع رومانسي ، وفي تفضيلها استخدام العدسات الناعمة واختزال الزمان والمكان . فنحن لانعرف الفترة الزمنية التي تدور فيها أحداث فيلم «ترانزيت» ، وفي حين تشير القصة الأصلية لفيلم «روكنج هورس» إلى حرب ١٩٦٧ فإن الفيلم يتجاهل هذا التاريخ ويلجأ إلى فكرة مجردة حول «حروب المستقبل ، وهو التاريخ

الذى يعبر عن الإحساس بالقلق العام فى السبعينيات والذى أدى مع صعود ، الليكود ، إلى ظهور ، حركة السلام الآن ، (Tnuat shalom Akshav) والتي اقترنت بالآمال المبهمة حول ، نهاية للحروب ، دون أى منظورأيديولوجى واضح. ومع تحالف الحركة الديموقراطية للتغيير مع ييجين عام ١٩٧٧ ، سقطت كل الآمال المعلقة عليه فى قدوم ، دم جديد ، فى السياسة بديلا عن انهيار حزب العمل ، خاصة وأن هذا التحالف كان يتعارض مع آراء كثير من الناخبين ، وكان من نتيجة الفجوة بين ، مثالية ، الرواد و ، مادية ، مجتمع السبعينيات - حيث صار الفساد ظاهرة عامة - أن وجد جيل الشباب من الصابرا نفسه يواجه ، أزمة فى القيم ، كما يشار إليها فى اسرائيل. وليس من قبيل المصادفة أن وجدنا أفلاما لأول مرة فى تاريخ السينما الاسرائيلية - تتعرض لحالات الانهيار العقلى .. كما فى ، خيط رفيع ومارك كين ، Thin line, mark of cain - ٨٢- والذى وزع فى الخارج تحت اسم ، وصمة ، Stigma و ، روكنج هورس ، و ، استئناف قصة عاطفية ، فالأفلام الشخصية لهذه الفترة تصور انهيار اجماع الصابرا وبمثابة مجاز يعبر عن مزاج هذا الجيل إزاء انقشاع الوهم وفقدان الثقة فى أية مثل جماعية. وضمن هذا السياق يأتى دور الفن باعتباره يمثل حماية لهم من الأعباء السياسية، حيث وجدنا فنانين فى هذه الفترة يصفون اسمهم بأنهم ، لاسياسيون، و ، غير مباليين بالسياسة ، ، حتى وإن تناولت أفلامهم موضوعات سياسية واجتماعية .. فالمخرج ، يتزجك يا شورون، يقول عن الدراما الاجتماعية ، كوى ومالى ، - ٧٧- التى أخرجها للتلفزيون بأنها لا علاقة لها بالواقع الاجتماعى المعاش . وأنه أخرجه تعبيرا عن مشاكله الخاصة ، ومواجهاته مع المؤسسة،^(٢٦) . هذا الدوار السياسى الذى حل بجيل الصابرا أدى به إلى الحنين إلى الإيمان السهل الذى اقترن بالأطوار الأولى للصهيونية. خاصة عند جيل الرواد والبالماخ لحد ما . وهو الحنين الذى اتخذ ألوانا من التعبير الثقافى فى أواخر السبعينيات . فقد سجل المطرب المشهور ، ايريك اينستين، - الذى مثل أدوارا رئيسية فى فيلمى ، زوهار ، و ، توم البصاص، و ، عيون كبيرة ، وفيلم ، القوقعة ، Snail للمخرج يواز ديفيدسون سجل أغان عن اسرائيل القديمة والطيبة بتوزيع اوركسترالى جديدة، وكلمة ، اسرائيل القديمة والطيبة ، أو ، اسرائيل الجميلة والقديمة، تعبر عن الروح المثالية التى اقترنت بالبدايات الصهيونية . وهى الروح التى سادت - كما يرون - حتى قيام الدولة أو إلى فترات زمنية لاحقة - بداية الخمسينيات - كما فى فيلم ، نوا فى سن السابعة عشرة ، وفيلم ، يهودا نيمان، التسجيلى Crush - ٨٥- أو إلى حرب

(٢٦) . كنا فى الحرب معا ، ، ص ١١ .

١٩٦٧ أو حرب ١٩٧٣ ، وغالبية أغاني الرواد هي أغان روسية عادة ترجمت إلى العبرية ، أو أغنيات متأثرة بها تعبر عن حماس الاشتراكية الصهيونية لجيل الهجرة الثاني Second Aliya ، وهي الأغاني التي صارت تمثل لجيل الصابرا ذكريات عاطفية عن مثالية الماضي والذي يمكن إحياءه من جديد وسط فوضى الحاضر ، وهو الحنين الذي يشير إليه تلميحا فيلم « ثقب في القمر » ، كما نجده في العديد من النصوص الجديدة حول هذه الجنة المفقودة ، وكما في انتقاد الحارس العجوز في « توم البصاص » ، لجيل الصابرا الجديد لفتور همته وكسله ، وانتقاد « ماكس » العجوز أيضا في فيلم « اتاليا » ، Atalia للنزعات البرجوازية التي تفتت بين الكيوتزات (كما يعترض على استغلال العمال العرب في الكيوتز ويطالب بالعمل الزراعي لهم Avoda ivrit) . هذا الحنين يتصدر أيضا فيلم « استئناف قصة حب » من خلال بطله من الصابرا في استعادته حبه لزوجته الأولى - التي تمثل له المثالية الحقة وبراءة ماكان يصبو إليه هو وجيله . وتحت وطأة فساد أصدقائه من حزب العمل يتوق المحامي الطموح لشبابه (يهم) محاولا دون جدوى إحياء لحظات الماضي بأماكنه ورموزه ، لقد أنتج الفيلم عام ١٩٨٥ إلا أن أحداثه تدور عام ٧٧ ، وهي نفس اللحظة التاريخية التي سبقت الخسارة النسبية لحزب العمل في السلطة ، ومن ثم فهو رثاء للآمال المحبطة لجيل الصابرا^(٢٧) ، وإسناد دور البطولة للممثل «توبول» (مع زوجته « جاليا » في دور الزوجة المطلقة وابنته الحقيقية في دور الابنة في الفيلم) يحمل دلالات أبعد لأنه يبعث المثل القديمة إزاء البرجزة الحديثة التي يعيشها جيله^(٢٨) . وإضفاء الطابع الرومانسي على تل ابيب الثلاثينيات في فيلم « قفازات Gloves للمخرج « رافي آدار » يشير كذلك إلى هذا الحنين ممثلا في الروح الأوربية للمهاجرين الرواد^(٢٩) . (والانتاج الضخم للفيلم يترجم هذا الحنين في تصويره مستوى من المعيشة أكبر مما هو عليه في الواقع) . وبطل الفيلم المتعلم المرفه الإحساس والذي يرتبط باتحاد العمال الرياضي haloel ينازل الملاك الإيطالي الأمريكي الذي لا يقهر ليبرهن على شجاعته ، يرفض العرض الذي قدم له ليكون « نجما ، فاسدا في الولايات المتحدة . وحيوية السرد في الفيلم تختلف عما سماه « هارولد كلورمان^(٣٠)

(٢٧) آيفي كوهين : اللعبة الحقيقية (١٩٨٠) .

(٢٨) يقدم فيلم « حتى نهاية الليل » مرثية عزاء مشابهة على الماضي المثالي إزاء مادية الحاضر ليس فقط عن طريق الأب ضد الابن بل وأيضا من خلال توزيع الأدوار ، فالممثل « يوسف ميللو » الذي قبل دور الأب و « عساف ديان » الذي قام بدور الابن قد لعبا أدواراً مشابهة في أحد أفلام البطولة القومية وهو « انه يمشي عبر الحقول » . وتكرار الأدوار وإن يكن في موضوعات مختلفة يلفت الانتباه إلى تباين وضوح الرؤية في الماضي وتشوش من الحاضر .

(٢٩) الفيلم مأخوذ عن رواية نفس الاسم لـ « دان تزاكا » .

(٣٠) هارولد كلورمان : مقدمة لأعمال كليفورد اوديت : ست مسرحيات (٧٩) جروف برس ١٩٧٩ .

بالتناقض بين « القبضنة والكمان » ، فى مسرحية « الفتى الذهبى » للكاتب كليفورد أوديت (أخرجها فيلما روبرت ماموليان عام ٢٩) ، ففى حين يتخلى بطل المسرحية عن عمله الغير مجز كعارف كمان أمام الإغراء المادى لاحترافه الملاكمة ، فإن بطل الفيلم يعتزل اللعبة وهو فى قمة نجاحه من أجل المرأة التى يحبها والحياة الأسرية ، والمقارنة الضمنية بين « أمركة » المجتمع الاسرائيلى الآن واختفاء مثالية الماضى ترتبط بالحنين للصهيونية المثالية عند الآباء المؤسسين ، وهومايمثل صورة من نرجسية مزاحة displaced narcissism ، وبدلا من أن يوجه فيلم « اتاليا » النقد إلى نظرية ممارسة العمل الزراعى فإنه يقدم وجهة نظر مثالية لطهارة مرحلة الرواد . و « اسرائيل الجميلة » تتعامل مع الآباء المؤسسين كما لو كانوا يعملون فى فراغ وليس مجرد سلطة مسئولة عن ثلاث جماعات متميزة هم الاشكنازيم والسفارديم والفلسطينيين . والأفلام الشخصية تفصل عالم صابرا اليوم وبين العلاقات المتبادلة بين هذه القوى ، كما لو أن تاريخ الجماعات الأخرى منفصلة عنها وليست متشابكة مع تاريخها ، والأفلام الجديدة للسينما الشخصية - كما سئرى فى الفصل الخامس - تحاول رسم صورة لهذه العلاقة ، إلا أنها تظل مرتبطة بصورة الذات المثالية التى تجد مشقة كبيرة فى تعاملها مع « الآخر » الفلسطينى والسفاردى . وبالرغم من قصور ومحدودية هذه الأفلام على المستوى السياسى والاقتصادى فهى مازالت لاتعى المسافة الزمنية التى تفصلها عن أفلام البطولة القومية . ففى حين خلقت حرب ٦٧ الشعور بالزهو وتوقع الاستقرار السياسى والأمن العكسرى على المدى البعيد ، فإن حرب ١٩٧٣ كشفت عن طبيعة الصراع الصعبة ، بعد أن اتضح لها أن التوسع فى حدودها زاد من أبعاد حدة الصراع دون أن تغير من طبيعة مأزقها الحقيقى . وهكذا بدأ الإحساس المتعاضم بنهاية الحرب يختفى ليحل مكانه شعور بلا نهائية الصراع . (وهو الشعور الذى تنبأت به مسرحيات « هانوش ليفين » فى أواخر الستينيات مثل : « أنا وأنت والحرب القادمة » ، ٦٨٠ - و « كاتشب » ، ٦٩ - و « ملكة البانيو » ، ٧٠ - The Queen if the Bathtub . وانفشاع هذا الوهم صورته الأفلام الشخصية وساعد على تحولها من مرحلة أفلام البطولة القومية إلى المرحلة الشخصية ، حيث انقلب التفاؤل السياسى فى أفلام البطولة القومية إلى تشاؤم فى الأفلام الشخصية ، وإلى النهايات المفتوحة بدلا من النهايات السعيدة المغلقة ، وتحول الأبطال المسيطرون على الأرض وعلى مصيرهم الجماعى إلى اللابطل أو البطل الضد anti-hero ، وإلى دى سلبية لاحول لها فى موقف لايمكون السيطرة عليه . وبدلا من الرغبة الجماعية فى أفلام البطولة القومية ، وجدنا أبطال الأفلام الشخصية يعيشون فى عزلة ، ومن خطب الأبطال الحماسية إلى التحفظ فى الحديث ،

وبعد أن كانت الحرب مجالاً للخطب الحماسية ومدرسة للشجاعة والاعتزاز بالنفس، صارت في الأفلام الشخصية بمثابة ميدان للمكاشفة وحيث يبدو الجندي منهكاً ومتشائماً، واختفت المشاركة الحماسية في الحرب من أجل التحرير إلى مجرد واجب عسكري ثقيل . والصراعات الخارجية في الأفلام السابقة حل محلها صراعات نفسية داخلية بلا حلول سهلة .. أو انتصارات. والشعور بالوحدة الوطنية كما صورته أفلام البطولة القومية عن طريق الانتصار العسكري على العرب ، و بالزواج العرقي الداخلي في أفلام البيروكاس تحول إلى شعور عام بالتضاؤل والهامشية .

هذا التطور من الثقة والوحدة إلى التشتت والشك في النفس يتضح في أسلوب السينما الشخصية. فإذا كانت أفلام البطولة القومية تعتمد على التصوير الخارجي في أماكن رحبة، فإن الأفلام الشخصية تصور في أماكن ضيقة توحى بجو الاختناق والحصار معبرة عن ضياع وحيرة أبطالها من الصابرا، رغم اتساع حدودها وهو التوسع الذي لم يستطع إزاحة الفلسطينيين من على مسرح التاريخ، بل جعلها مطاردة دائماً بالوجود الفلسطيني مما كشف بجلاء عن جذور الصراع الاسرائيلي العربي، ورغم هذا فإن هذه الأفلام نادراً ما تعاملت بشكل مباشر مع هذا الصراع ، بل عبرت فقط عن الإحساس العام بالقلق الناتج عن استمرار حالة الحرب وانهيار الآمال الصهيونية في « إنسان جديد ، ومجتمع جديد، فهي لم تفصح عن معارضة ذات أهمية تختلف عن الإجماع الصهيوني ، ولم تلتفت إلى القضية المتفجرة وهي القضية الفلسطينية والفلسطينيين .. إلا مع غزو لبنان عام ١٩٨٢ .

الفصل الخامس

عودة المقهور..

الموجة الفلسطينية في السينما الإسرائيلية



فيلم وراء الجدران ... أوري (ارنون تزدوك). وعصام (محمد بكرى على اليسار)



فيلم قذائف نارية

الفصل الخامس

عودة المقهور.. الموجة الفلسطينية في السينما الإسرائيلية

ينتمي غالبية المثقفين والفنانين في إسرائيل بشكل عام إلى الطبقة الاجتماعية التي عبرت عن قيمها الأساسية من خلال انتمائها لحزب العمل. ومنذ أواخر الخمسينيات بدأت هذه المجموعة تتجه ، إلى الداخل، بالإعلان المستتر عن تحفظاتها للنزعة الـ « بن جورنييه » . وهي تحفظات أخذت سمة التمرد الأوربي. ومع تولى « الليكود » السلطة السياسية عام ١٩٧٧ بدأ الفنانون والمثقفون في التعبير عن سخطهم بقوة خاصة .. من خلال حركة « السلام الآن » . وقد أثارت سياسة « الليكود » التي لا تختلف كثيرا عن سياسات حزب العمل ردود فعل - ليس ضد السياسات نفسها - بل ضد جوهر فكرة « الليكود » والتي يعتبرونها حكومة أجنبية . وانضم فنانون « الصابرا » الليبراليون - أي اليساريون في الخطاب الاسرائيلي - إلى جبهة المعارضة بتكوين حركة السلام الآن عام ١٩٧٨ . وكان الغزو الاسرائيلي للبنان عام ١٩٨٢ ، والذي استمر فترة أطول مما كان مخططاً له - باعثا لخلق جبهة سياسية معارضة ، ولممارسات فنية عبرت عن نفسها من خلال الشعر والمسرح والصور الفوتوغرافية والأفلام التي ناقشت الوضع السياسي، وهو الموقف الذي بدا جليا في أعمال سينمائيين كانوا يعتبرون أنفسهم « لاسياسيين » مثل « يهودا نيمان » Neéman و « دانيال فاكسمان » Waxman أو شعراء مثل « ناثن زاخ » Zach و « داليا راكوفيتش » ، وحتى أفلام الطلبة التي كانت لاتهمم بالسياسة قبل حرب لبنان بدأت تهتم بأوجه الصراع الاسرائيلي - العربي ، وبعض هذه الأفلام فاز بجوائز في الخارج مثل فيلم « جورهيلر » .. « فيلم المساء » (١٩٨٦) Night Film ، حتى الأفلام الطويلة التي لم تتعرض لهذا الصراع مثل فيلم المخرج « اتيان جوين » - حتى نهاية الليل - والعاشق The lover للمخرج « ميشيل بات » ، وملكة الفصل Queen of the class ، « يتزحاك يا شورون » Yeshurun - ١٩٨٦ - و « ناديا » Nadia لـ « آمون روبنشتاين » ، قدمت شخصيات فلسطينية، وإن كانت غالبيتها في أدوار عمال وطلبة . ورغم أن موجة الأفلام السياسية هذه تبتعد عن الثورية وتشترك في نزعتها إلى التحليل النفسي التي تميز السينما الجديدة ، إلا أن مجرد إشاراتها للهوية الفلسطينية يمثل مرحلة جديدة داخل الثقافة الاسرائيلية .

هذه « الموجة الفلسطينية » يجب دراستها على ضوء ماحولها من علاقات متبادلة . لقد بدأت السينما الاسرائيلية مع تدهور أفلام البطولة القومية في قمع القضية العربية على الشاشة . وعزلة إسرائيل عن جيرانها ورفضها سياسيا من كثير من الدول وطبيعتها العسكرية وحروبها المستمرة، صار جزءا من وجودها، وقد ظل الصراع الاسرائيلي - العربي - وعقلية الحصار كامنا وغير معن

فى أفلام ، البيروكاس، Bourekas والسينما الشخصية. وقد شكلت أفلام ، البيروكاس ، جزءا من هذا السياق الصامت عن وحدة اليهود إزاء الإجماع العربى باحتفائها الأسطورى بوحدة الطبقة / العرق، والاشكنازى/ والسفارديم لإضفاء الشرعية للاشكنازى بدعوى أن احتياجات الأمن وأعباء الدفاع لاتسمح - كما يشير المسئولون - ، بتحسين ، وضع السفارديم أو ، لانقسام عرقى ، تحت دعوى ، تأكيد الذات ، لهم.

والهرب من خلال الانطواء النفسى والوجودى فى أفلام السينما الذاتية Personal cinema بمثابة أعراض لحالة ، الإنهاك ، التى تفرضها حالة التوتر السياسى الدائمة، فضلا عن الأخبار اليومية التى تزيد من حالة القلق، و ، الفردية ، . ضمن هذا السياق التى تحمل لونا من العزاء لاتخاذ موقف بعيدا عن الضغوط السياسية ، وإلغاء الصراع الاسرائيلى - العربى - يتيح فرصة لخطاب أشمل عن العالمية بعيدا عن المضايقات اليومية . والاختزال والتجريد فى الأفلام الشخصية لعنصرى الزمان والمكان يعبران لما أكدته الناقد الادبى ، نوريت جريوتز ، عن آموس أوز - خاصة فى كتاباته المبكرة عن المفهوم الضمنى من أن الواقع فى حد ذاته لا يستحق الوصف ويقدم كعلامة فارغة تمثل ظاهرة تكمن وراءها نذر ، الخطر ، ^(١) ، وفى حين تلمح هذه الأفلام عن رغبة فى الهروب من هذا الطريق المسدود إلى ، مكان آخر ، (وهو عنوان احدى قصص أوز) ، والعزلة الانطوائية والاغتراب والبحث عن هوية فيها تمثل مجازا حالة اسرائيل ذاتها كدولة منبوذة من جيرانها تعيش داخل حدودها الجغرافية والذهنية مستعيرة من الغرب الكثير من هويتها السياسية والثقافية . وفى بعض الأحيان تمزج الأفلام الشخصية بين قصة حب لتجسيد هذا الصراع . فبطلة فيلم ، عزيزى مايكل ، My Michael للمخرج ،دان ولمان، تعيش وفى مخيلتها صورة توءمين من العرب كانت تلعب معهما فى طفولتها قبل تقسيم مدينة القدس عام ١٩٤٨ ، وفى حين تعيش فى الجزء العربى من المدينة حيث العلم والعقلانية مجسدة فى زوجها، فإنها تظل مشدودة لاشعوريا إلى المستحيل سياسيا .. الآخر، والتوءمان بمعنى آخر يشكلان جزءاً من بنية ثنائية، على غرار كتابات آموس - تكشف النقاب عن ظاهرة رمزية شبه ميتافيزيقية لصراع القوى ضمن هذا السياق السياسى . ومن هذا المنظور تتعامل أفلام مثل ، قوات المظلات، - وهالبندقية الخشبية، وهالاستغماية، وهالنسر، واطس ثانية، ووالشتاء الأخير، -١٩٨٢- وهاتاليا، مع قضية الصراع الاسرائيلى -العربى كقضية مسلمة حيث يدور السرد فيها حول بديهية حروب اسرائيل ونزعتها العسكرية محللة أبطالها نفسيا .. ومن ثم حالة اسرائيل العقلية .

(١) نوريت جيوئز : آموس أوز ، ص ٥٤ - ٥٦ .

(تمحور السياسات)

يعتبر فيلم « قرية خزعة »^(٢) - ١٩٧٨ - للمخرج «رام ليفي» ، و انتاج محطة التلفزيون الاسرائيلي - الوحيدة التي تملكها الدولة - أول محاولة نقدية ترفض قبول الأمر الواقع نسبيا ، بإبراز الصراع الاسرائيلي - العربي - . والفيلم مأخوذ عن قصة تحمل نفس عنوان الفيلم كتبها «يازهار» عام ١٩٤٩ حول المهمة التي أوكلت إلى فصيلة اسرائيلية لإجلاء القرية من سكانها العرب - وهو اسم خيالي - وقد أثار الفيلم غضبا جماهيريا.. حتى بين الدوائر الليبرالية وأدين بتهمة الدعاية لمنظمة التحرير الفلسطينية^(٣) - وهي الإدانة التي وجدت مايدعمها بعد عرضه على شاشة التلفزيون الأردني بعد تسجيله عند إذاعته . لكن بعد حرب لبنان صار التعامل مع الأفلام السياسية أكثر إيجابية.. مثل « الخماسين » - ٨٢ - للمخرج «دانييل فاكسمان» ، و « رفاق السفر» Fellow Travellers (الاسم الحرفي له « طبق الفضة ») - ٨٣ - لـ «يهودا نيمان» ، و « وراء الجدران » لـ «يوري باراباش» ، و « جسر ضيق جدا » Avery narrow bridge لـ «نسيم ديان» - ١٩٨٥ - و « ابتسامة الحمل » - ١٩٨٦ - لـ «شيمون دونان» The smile of the Lamb و «استير» - ١٩٨٦ - لـ «أموس حبتاي» ، و «ايفانتى- بوبلو» - ١٩٨٦ - للمخرج «رافى بوكاي» بل ووجدت بعض الآراء النقدية اليمينية فى وسائل الإعلام من يفندها، حينما قامت مظاهرات معارضة لفيلم «وراء الجدران» من مؤيدى «كاهان» ، قوبلت بمظاهرات مضادة. وغالبية أفلام «الموجة الفلسطينية» وجدت دعما جزئيا من الحكومة من خلال صندوق دعم الأفلام ذات المستوى، وبعضها حاز على جوائز من مؤسسات رسمية ومثلت اسرائيل رسميا فى مهرجانات السينما العالمية، وفاز بعضها بجوائز، حيث فاز فيلم «الخماسين» ، بجائزة الاوسكار الاسرائيلية كأحسن فيلم لعام ٨٢ والتي تمنحها وزارتا التجارة والصناعية والتربية والثقافة، كما فاز فيلم « وراء الجدران » بنفس الجائزة عن عام ٨٤ واختير ليمثل اسرائيل فى جوائز الاوسكار الامريكية حيث رشح كأحسن فيلم أجنبى ، وكذلك

(٢) أخرج «رامى ليفي» عام ١٩٦٦ دراما تسجيلية بعنوان «اسمى أحمد» ١٩٦٦ يتناول فيه مناعب أحد الخريجين الفلسطينيين ممن يحملون الهوية الاسرائيلية فى الالتحاق بعمل، وقد منعت الرقابة بدعوى انه « يشوه الواقع » ، وقد سمح مؤخرا لبعض عروض الفيلم من خلال السينماتيك .

(٣) كانت قصة « يازهار » ضمن اختبارات الامتحانات المدرسية التي تضعها وزارة التعليم والثقافة ، ولم تثر جدلا إلا بعد عرضها على شاشة التلفزيون.. وريما يرجع هذا لمدى تأثير الصورة على الكلمة المكتوبة .

لمهرجان فينسيا الدولي وفاز فيه بجائزة النقاد، كما فاز ، ابتسامة الحمل ، بجائزة الاوسكار الاسرائيلية ومثلها في مهرجان برلين عام ٨٦ حيث فاز بجائزة أحسن ممثل .. في حين مثلها فيلم ، ايفانتى - بوبولو، في مهرجان لوكارنو ٨٦ وفاز بالجائزة الأولى .

هذا الاعتراف الرسمي والدعم المحدود اعتبرته الصحافة الفلسطينية - خاصة في شرق القدس- والصحافة المصرية التي أسمت فيلم ابتسامة الحمل ، ب ، ابتسامة الذئب ، ، دليلا على خداع الدعاية الاسرائيلية . والواقع ان العملية كانت أكثر دهاء من هذا ، بل ولم يدركها أحيانا بعض المخرجين أنفسهم . فرغم أن هذه الأفلام كانت تقدم صورة أكثر تقدمية داخل الإطار التاريخي لتمثيل اسرائيل للصراع ، إلا أنها في النهاية قدمت داخل الإطار العام للفكر الصهيوني ، أكثر منها تعبيراً عن رؤية ايولوجية واضحة ، فهي تعكس الحيرة والتشوش لجيل الصابرا اتجاه تحقيق وجود ، الآخر ، .. الفلسطيني .. كضحية . هذه السياسة المليئة بالغموض والتناقض أحبطت هجوم النقاد ومن ثم حصولها على الدعم الرسمي ، فضلا عن أن هؤلاء المخرجين ينتمون في الواقع إلى نفس الطبقة والأصول العرقية التي تنتمي إليها لجان الدعم الحكومي ، ومن ثم فإنهم لا يشكلون تهديدا ، ومن الصعب أن نتخيل مثل هذا الدعم لفيلم يتناول نفس الموضوع لمخرج فلسطيني يحمل جواز سفر اسرائيلي . فقد ألقى القبض على فنان تشكيلي في غزة لمجرد أنه استخدم ألوان العلم الفلسطيني في إحدى لوحاته .. فالديموقراطية لا يتمتع بها إلا جيل ، الصابرا ، فقط !!! . وسماح اسرائيل بالتعبير عن الذات يلعب دورا هاما للمؤسسة الاسرائيلية في جذب الدعم من الغرب باعتبارها ، الديموقراطية الوحيدة في الشرق ، . من هنا يأتي تسامح الحكومة مع هذه الأفلام التي تقدم صورة ليبرالية عن اسرائيل كدولة تتمتع بحرية التعبير . ومثقفو الصابرا ، يتفقون مع الحكومة في هذا الاتجاه الذي يتجلى ايضا في الخطب والمقالات والكتب والتي تعكس تأثر أصحابها بتعاليم حزب العمل الاشتراكية والليبرالية والايمان بصحة معتقداتها الاخلاقية والروحية . والكثير من المخرجين الذين عادوا بعد عرض أفلامهم في الخارج يتحدثون عن أهمية هذه الأفلام في نشر صورة اسرائيل الديموقراطية . وقد كانت الصهيونية - في أعقاب حرب لبنان - في حاجة للتأكيد على مصداقية اسرائيل الأخلاقية ، لذا كان ترحيب الموزعين اليهود في الخارج بمثل هذه الأفلام النقدية بعد أن كانوا يترددون إزاء مثل هذه ، الانحرافات ، . لقد وجد منتجو فيلم ، الخماسين ، لدهشتهم قبول الموزعين اليهود للفيلم باعتباره ، دليلاً على وجود ديموقراطية في اسرائيل .. ومجالاً للتعبير عن الرأي ، (٤) .

(٤) نيراجال : فيلم مثير - ها أولام هاز ، اكتوبر ١٩٨٢ .

ومن هذا المنطلق يمكننا أن نفهم سر الدعم الحكومي للانتاج الأجنبي كما حدث مع فيلم « هانا . ك» المتعاطف مع الفلسطينيين للمخرج كوستا جافراس ، وعلى حد تعبير مسئول رسمي « لقد كسبنا دعاية لكوننا ليبراليين، ولو أقمنا أمامه العقبات لتعرضنا لنقد الصحافة اليسارية »^(٥)، لذا فإن عرض فيلم اسرائيلي عن القضية الفلسطينية بمثابة شهادة بحقيقة الديمقراطية ومصادقية للمنتجين والمشاهدين ، ورفض الرقابة لفيلم أو منعه من العرض لا يعنى عدم وجود مشاكل .. لكن تنقض نفس الادعاء وهو صورة اسرائيل في الخارج - ألا وهو الأثر السلبي الذي تحدثه مثل هذه الأفلام في الخارج .. خاصة من اليمين . لذا فإن فيلما قد لا يثير مشاكل في الداخل يمكن أن يثير جدلا عند عرضه في الخارج، عندما عرض فيلم « خماسين » في مهرجان الفيلم اليهودي في نيويورك - على سبيل المثال - رفض القنصل التجارى هناك دعم الفيلم رسميا ورفض المشاركة كمتحدث ، لأن الفيلم قد يضر بصورة اسرائيل ،^(٦) .. في حين وافق على عرضه مدير مركز الفيلم الاسرائيلي في القدس والممثل التجارى لها في نيويورك، وفي حالة فيلم « اسرائيل ٨٣ » والمكون من ستة قصص وأخرجه أكثر من مخرج وموضوعه الاحتلال الاسرائيلي للضفة الغربية وتأثير الاحتلال على المحتلين فقد منعه الرقابة . وكان الجزء الخاص من الفيلم الذي أخرجه « يهودا نيمان » تحت عنوان « ليلة مولد الملك » قد رفضه مجلس نقاد السينما والمسرح لأنه يشوه صورة قوات الدفاع الاسرائيلي ويمكن أن يثير الاحتجاج بين السكان العرب^(٧) ، كما لو أن مثل هذا الاحتجاج في الضفة الغربية في انتظار تصوير مثل هذه الانتهاكات على « السيلوليد » ،! ولم يتم إلغاء قرار الرقابة إلا بعد احتجاج منتج الفيلم - مسرح تزاڤتا Tzavta - أما بقية قصص الفيلم فقد لجأت في تناول موضوعاتها إلى الرمزية العنيفة كما في قصة « متاعب د. فيدر » اخراج يوجي بيرنشتاين و « البقاء » Survival لـ « رام ليفي » .. أو إلى المعالجة النفسية كما في فيلم « ذكريات من جبرون » لـ « شيمون دوتان » .. أما فيلم « ليلة مولد الملك » فيركز بأسلوب مباشر وواقعي على العنف الذي رافق عمليات مصادرة الأراضي في الضفة الغربية بمساعدة من الجيش . وهو التناول المباشر الذي استفز الرقابة فمنعت عرضه ، أي لأسباب سياسية وفقا لقانون ١٩٢٨ الذي ورثته عن الاستعمار البريطاني والخاص بمنع الفيلم « طبقا لوجهة نظره » وكان الدفع القانوني لمنتجي الفيلم هو تقديم نماذج لحالات

(٥) جوان يورستايين ، جورسالييم بوست الطبعة الدولية ، ١١-١٢ نوفمبر ١٩٨٣ .

(٦) رازي جوترمان : القنصل الاسرائيلي في نيويورك يعاقب مهرجان الفيلم الاسرائيلي لعرضه فيلم « خماسين » - معاريف في ١٢ ابريل ١٩٨٣ .

(٧) هآرتس في ٤ ديسمبر ١٩٨٣ .

استخدم فيها الجيش القوة الإيجابية لتوقيع السكان على التنازل عن أراضيهم، الأمر الذي أجبر الرقابة على السماح بعرض الفيلم بعد حذف بعض المشاهد التي تظهر انتهاكات الجيش الجسدية .. وبالسخرية .. لأسباب أخلاقية^(٨). وفي أحيان أخرى يواجه الفيلم عقبات في أثناء مرحلة الإنتاج كما حدث مع فيلم «جسر ضيق جداً» للمخرج «نسيم ديان» الذي يتناول قصة حب أليمة بين مدعى عام إسرائيلي في رام الله - الضفة الغربية - ومسيحية تعمل في إحدى المكتبات المدرسية . ولأنه كان أول فيلم روائي يصور في الضفة الغربية ويتطلب الحركة في أكثر من مكان بين الجماهير بدلا من إعادة تمثيل الأحداث، فقد فجر ردود فعل سياسية أثارت مشاكل إنتاجية كثيرة ، وحتى قبل أيام قليلة من بدء التصوير لم يكن أحد من العاملين بالفيلم على يقين من إمكانية تصويره . ففي البداية رفضت السلطات العسكرية السماح بالتصوير في الضفة الغربية ، وفي اللحظة الأخيرة استطاع «حاييم هيفر» الذي شارك في كتابة السيناريو من إقناع بعض أصدقائه القدامى في «البالماخ» ممن كانوا في السلطة بأن «الفيلم منصف للواقع رغم ما قد يثيره من جدل» .. ولأن مبدأ العلاقات من العوامل الأساسية في المجتمع الإسرائيلي فقد تمت الموافقة على التصوير . ورغم أن طاقم الفيلم كان قد حصل على موافقة المتحدث العسكري على تصوير الفيلم في الأماكن الخارجية في الضفة الغربية - وليس داخل مكاتب الإدارة المدنية - إلا أنهم لم يجدوا من الدعم سوى القليل ! واضطرت الشركة المنتجة لشراء مهمات الجنود والسلاح من نفس المصدر الذي يزود قوات الدفاع ورغم أن شركات الانتاج الأمريكية تحصل على مثل هذه المعدات من الجيش .. حتى الدبابات^(٩)، وهو الدعم الذي حصل عليه «مناحم جولان» بمساعدة من وزارة الدفاع و«إريل شارون»^(١٠)، و«يتزحاك رابين» عند تنفيذ فيلمه «قوة دلتا» .. والذي يدور حول اختطاف طائرة «تي . دبليو. تي» وصور في نفس العام. ومع أن شركة «كانون» التي أنتجت الفيلم قد دفعت ١٧٥ ألف دولار نظير هذه الخدمات وساهمت بدخل حفل افتتاح الفيلم لصالح اتحاد الجنود^(١١)، إلا أن المراقب يمكنه إدراك حماس المؤسسة لمثل هذه الأفلام إزاء التردد أمام أقلام مثل «جسر ضيق جداً» الذي اضطر منتجه لاستئجار وحدتين من دوريات الحدود لحراسة معسكر العاملين بالفيلم، ثم

(٨) دافناباراك «نحن نعش كشعب مخدر» هورام Horam ٨ يوليو ١٩٨٣ .

(٩) Eyal Halfton, "movie, movie", Halr, 22 February 1985.

(١٠) جورسليم بوست في ٢٢ نوفمبر ١٩٨٥

(١١) تيار أدر : ٢٠ مليون دولار في أربعة أسابيع - ياديهوت اهرانوت ١٨ أبريل ١٩٨٦ .

(١٢) المرجع السابق .

الاعتماد على مصادره الخاصة عند التصوير في مدينة « رام الله »، بل وارتدى بعض الكومبارس زي رجال الحدود لحماية العاملين ، وهي الحماية التي لم تمنع الجماهير الفلسطينية الغاضبة من إلقائهم بالحجارة وزجاجات المولوتوف أثناء تصوير مشهد حظر تجول ظن بعض سكان المدينة أنه حظر عسكري حقيقى فهُوعوا إلى مساكنهم ، وكأنه امتداد حرفى بين العالم الروائى المصغر والواقع الاجتماعى الكبير . وفى مناسبة أخرى حدث صدام بين مسلحين من السكان والممثل الفلسطينى الذى يحمل الهوية الاسرائيلية « يوسف ابوردة » (١٣) وقضى منتج الفيلم زمنا طويلا فى انتظار إشراف الجيش الموعود دون جدوى بعد أن اتضحت نزعة الفيلم السياسية . وقد أثار الفيلم غضب اليمين الاسرائيلى كغيره من أفلام الموجة الفلسطينية .. ليس لنزعته اليسارية فقط .. بل ولإبرازه العلاقة بين يهودى وغير يهوديه وهى قضية تثير جنون جماعة « كاهانا » . ومع ذلك فقد أثار الفيلم ردود فعل أكثر حدة من الجانب الفلسطينى ، فرغم تعاطف الفيلم الواضح إزاء شعب محتل فقد ثار الشك حول الفيلم ، خاصة وأن المسؤولين عنه اسرائيليون ويجد دعما من الحكومة ، وهو عداء لم يكن مبعثه سياسيا فقط بل وجنسيا أيضا .. فقد استنكروا مثل هذا الحب بين امرأة عربية - لعبت الدور الممثلة سلوى حداد وضابط اسرائيلى - « اهارون ايبال » (١٤) - حيث أن غالبية الأفلام تصور عادة مثل هذه العلاقة بطريقة عسكية .. أى بين امرأة اسرائيلية وفلسطينى ، كما نجد فى أفلام « خماسين » و « العاشق » و « هانا . ك » .. وهو ما يعكس واقعا معاشا لمثل هذه العلاقات المختلطة بين امرأة يهودية وعربى . وقد قاطعت الكنيسة الارثوذكسية فى « رام الله » العاملين بالفيلم واضطر فريق الفيلم للذهاب إلى « كفر يوسف » فى الجليل لتصوير المشاهد الداخلية فى الكنيسة ، وهى أيضا قرية الممثل الفلسطينى « مكرم خورى » الذى يحمل الهوية الاسرائيلية . كما أصدر اتحاد المدرسين بالضفة الغربية بيانا يستنكر « التعايش السلمى » كما جاء بالفيلم حيث تعلم المدرسة الفلسطينية طلبتها النضال ثم تستسلم للضابط الاسرائيلى . وقد نشرت صحيفة « الفجر » فى القدس الشرقية مقالتين تنتقد فيهما الفيلم . وكانت المقالة الثانية أكثر حدة فى انتقاداتها والتي نشرت بعد توضيح من المخرج « نسيم ديان » .. ثم نشرت قائمة بأسماء الذين وافقوا على تصوير الفيلم فى ممتلكاتهم والتي كان من

(13) Meir shnitzer : “ Making a Movie about how to make a movie, Hadashot, 25 Febeuray 1986.

(١٤) طبقا لما يقوله نسيم ديان فقد كان مساعد المخرج كوستاجافراس لفيلم « هانا . ك » فلسطينى من الناصرة وعندما طلب منه العمل فى فيلم « جسر ضيق جدا » رفض وأشار بأنه لن يعمل فى الفيلم إلا إذا قامت بدور المرأة العربية ممثلة يهودية .

نتيجتها أن سحب البعض موافقتهم بالتصوير. وقد وصلت رسائل تهديد لبعض العاملين بالفيلم من العرب وخاصة سلوى حداد ، وتدد مسرح الحكواتى -والذى كان يعترض على وجود أى نوع من الرقابة - بموقفها للضغط عليها، الأمر الذى جعلها فى موقف متناقض يبدو فيه الجنود الاسرائيليون - الذين تكرهم باعتبارها فلسطينية - هم الذين يحمونها من شعبها .. وهو موقف يكشف عن التناقض الحاد للمواجهة بين الفلسطينيين الذين يحملون الجنسية الاسرائيلية والفلسطينيين من الضفة الغربية وقطاع غزة منذ بداية الاحتلال عام ٦٧ . وقد كان لردود الأفعال هذه ضد الصورة ، السلبية ، لامرأة عربية تأثيره الفارق فى اقتناع سلوى حداد بالمضمون ، الأثوى ، التقدمى لدورها السينمائى (رغم أنها لم تكن تتفق تماما مع الرؤية التى قدمها الفيلم، وكانت ترى لو كان الكاتب فلسطينيا لرسم صورة أكثر صدقا للعرب) ، وبهذا الاقتناع قدمت تطابقا أنثويا بين دورها السينمائى كامرأة فلسطينية ودورها فى الحياة كممثلة فلسطينية شجاعة ، هذا الوجه المزدوج للعداء الاسرائيلى / الفلسطينى والذى صورته الفيلم من وجهة نظر المحتل والمحتلين وكما عكسته مراحل الانتاج كان يمثل أيضا تطابقا بين الواقع والفيلم .. وهو ما سجلته ، دينا نزفى ، فى فيلمها التسجيلى عن مراحل تصوير الفيلم والذى يحمل عنوان ، مشهد من جسر ضيق جدا ، -١٩٨٥- .

وقد ابتعدت الأفلام السياسية لفترة الثمانينيات دراميا عن أسلوب التمثيل التقليدى للصراع الاسرائيلى / العربى بمزيد من التركيز على أبعاد الصراع الفلسطينى - كمناهض للعرب - وهو تغيير مواز لظهور ، الهوية الفلسطينية ، داخل خطاب الجناح اليسارى بشكل عام. ولم تعد موضوعات الحرب التى سادت غالبية الأفلام الوطنية والتى كانت تصور العلاقة من منظور ديفيد / جالوت أو داود ، الذى يهزم العملاق ، جالوت ، لم تعد هذه الأفلام ملائمة بعد أن صارت قوة اليهود تفوق قوة الفلسطينيين، وتتعارض مع معادلة الأقلية الاسرائيلية ضد الأكثرية العرب ولم تعد المواجهة بين العرب واليهود فى الأفلام تدور رحاها فى ساحة الحرب بل اتسع مجال السرد بدرجة معقولة فى أفلام الموجة الفلسطينية التى ابتعدت عن نظرة التمثيل ، الثنوية ، التى تجسد الصراع على أنه بين قوى الخير والشر أو النور والظلام . وفيلم ، رفاق السفر ، يمزج بين شكلى أفلام الإثارة والفيلم نوار Film Noir (*) .. بينما يكشف السرد الفيلمي لـ ، ابتسامة الحمل ، عن نزعة فانتازيا .. خاصة

(*) الفيلم الأسود اقترن باسم الرواية السوداء كما كان يطلق النقاد الفرنسيين على الرواية القوطية فى القرنين ١٨ و ١٩ . وقد أطلق النقاد الفرنسيون هذه التسمية فيما بعد على أفلام هوليود فى الأربعينيات والخمسينيات التى كانت تتناول العالم السرى للجرائم والفساد - يتصف أبطالها بالوحدة والعزلة يشدهم الحنين للماضى أكثر من المستقبل كما تتصف فنيا بمسحة من الغموض والظلام فى مشاهدتها الخارجية والداخلية عن طريق الإضاءة الخافتة . (المترجم)

حواديت ألف ليلة ، أما فيلم «افانتي - بوبولو» فهو كوميديا سريالية عن الحرب ، فى حين يستعير فيلم « عشثار» Esthur (استير) شغرات سينما الطليعة التى تذكرنا بأعمال جان مارى ستراب/دانييل هوليه كما تتميز معظم هذه الأفلام بنزعة ميلودرامية كما فى فيلم « جسر ضيق جدا» الذى يستخدم على نحو صريح شغرات الميلودراما التقليدية التى تجعل من الأبطال أكبر معاهم عليه فى الواقع يتخللها الألم والموت، مع نزعة حميمة .. بل و« عائلية » إزاء القضية الفلسطينية بحيث يبدو العربى فيها ليس هو العدو الذى بلا هوية بل هو الفلسطينى - النبيل أحيانا - الذى يناضل من أجل حقوقه أو حقوقها القومية، وفى نفس الوقت موضوعا للرغبة فى إطار قصة حب ، ونصف هذه الأفلام تبرز قصة حب كموضوع أساسى أو من خلال حبكة ثانوية لاتشير فقط إلى حالة فردية لعلاقة مختلطة ببيئة عدائية ، وانما تشير أيضا وبشكل مجازى إلى محاولات الحوار الاسرائيلى / الفلسطينى، ورغم محاولات تسامى الطرفين فى مثل هذا الحب وهذا الصراع فإنهما يعيشانه كما لو كان جزءا من كيانهما. وكما يحدث فى أفلام السينما الذاتية فى اعتمادها على النهاية المفتوحة، نجد ليفى - سلوى حداد فى نهاية فيلم « جسر ضيق جدا » تعبر جسر اللينى رغما عنها وعلى وعد بالعودة تاركة الحوار للمستقبل - والذى يرمز إلى الحوار .. الأكبر الفلسطينى / الاسرائيلى .. امام علامة استفهام.

وأقرار هذه الأفلام السياسية بالهوية الفلسطينية يعكس التطورات الأخيرة التى تحدث فيما يسمى بمعسكر السلام. كما أنه يمثل قطيعة من تاريخ الإنكار الطويل لتمثيلهم. والمخرجون الاسرائيليون فى تصويرهم سينمائيا للقضية الاسرائيلية / الفلسطينية لايتعاطفون فقط مع الفلسطينيين باعتبارهم «ضحية» بل يسمحون أيضا للشخصيات الرئيسية بالتعبير عن نضالهم وغضبهم المشروع .. بتصويرها فى لقطات قريبة ولقطات تعبر عن وجهة نظرها، والتى تخلق توحدا عاطفيا بينهم وبين المشاهد. وعلى النقيض من النزعة الصهيونية فى أفلام البطولة الوطنية والتى تقدم صورة كلاسيكية للاستشراق إزاء العرب، ومن ثم تجاهل حقوقهم السياسية فى فلسطين ، فإن الأفلام السياسية فى الثمانينيات تقدم الشخصية الفلسطينية وهى تضرب بجذورها فى الأرض وهومايتضمن شرعية مطالبتهم بالأرض. هذا الموقف لايتخلل فقط جزءا من أحداثها .. بل شغراتها السينمائية والسردية . فى فيلم « جسر ضيق جدا» نواجه بصورة رمزية للمقاتل الفلسطينى « توفى حلو» (يوسف ابو ورده) حيث نراه من البداية فى لقطات عامة وهو يركب فى المراعى الواسعة (فى طريقه من الأردن إلى رام الله) كما لو أن الأرض انشقت عنه، ونظراته التى يتبادلها مع بعض الفلسطينيين فى خيامهم عبر الطريق تكشف عن وضعه كمناضل شعبى - وارتباطه بالأرض

وعلاقاته بسكانها يؤكد التصوير في الأماكن الحقيقية في «رام الله» وفي توثيقه لمعمارها الشرقي البيزنطي، وهي العلاقة التاريخية التي تزداد تجسيدا من خلال البطلة الفلسطينية المسيحية التي تتطوع من أجل استعادة أيقونات دينية وفي ثقتها في القس الارثوذكسي جريجوريوس (فكتور عطار) الذي يتعاطف مع قصة حبها، بعكس نظيره الحقيقي في الضفة الغربية الذي قاطع الفيلم . كما يقدم بوعي الجماليات البيزنطية من خلال تأكيده على البوابات والأطر وتلوين اللقطات التي تشبه الصور الأيقونية (الدينية) كما في اللقطة القريبة المائلة لرأس «ليلي»، وبالإضاءة الخلفية لخلق هالة ذهبية خلف والد زوجها (توسيل كيرتز) عندما يدفع الباب معلنا طردها من منزله . والإضاءة الضاربة للحمرة الذهبية تذكرنا بقوة بالرسوم البيزنطية . مثل هذه المؤشرات تستحضر اركيولوجية الشرق الأوسط كمخطوط تاريخي يمثل طبقات ثقافية تشير إلى تجذر سكان فلسطين في المنطقة إلى ما قبل الغزو الإسلامي لها.

ويتناول فيلم « ابتسامة الحمل » المقتبس عن رواية « ديفيد جروسمان» علاقة الصداقة التي تنشأ بين الطبيب العسكري الاسرائيلي «أوري لينادو» (رام دانون) و « حلمي » - (تونسيل كيرتز) الغريب الأطوار الذي يسكن أحد الكهوف الجبلية قرب إحدى القرى المجاورة للضفة الغربية، وهي الصداقة التي تنشأ عندما يقوم الحاكم العسكري « كاتزمان» - مكرم خوري - بإلقاء جثة حمار ميت وسط القرية بهدف إجبارها على تسليم الإرهابيين المختفين بها، وبمقتل ابنه بالتبني على أيدي الاسرائيليين يخطف « حلمي، الطيب » أوري « مهددا بقتله إن لم تنسحب القوات الاسرائيلية من الأراضي المحتلة . هذا الاستشهاد بما يحدث اليوم على صعيد السياسة يضيف إليه الفيلم عناصر فانتازيا مثل صوت المعلق على طريقة الحكى العربية ممثلا في « الحكواتي » . واستخدام إطار القصة بالسرد التقليدي في الحكاية الشعبية التي تبدأ بجملة « كان ياماكان » بمالها من دلالة عن ثقافة غنية ، ومن خلال الروايات الخيالية القديمة التي يرويها « حلمي، عن الزمن الذي كان يصيد فيه الأسود أيام كانت فلسطين تحت الانتداب، والتي تشير إلى الوجود التاريخي الطويل لهم .. وقبل قيام اسرائيل والاحتلال القائم الآن، ومن بين هذه القصص القديمة التي يتذكرها قصة النساء الحبالى اللاتي كانت أسرهن ترسلهن إليه ليقوم بتوليدهن حتى لا يلحق بهن العار والتي تؤكد على ارتباطهم بالأرض أكثر من جيل . والشخصية الأسطورية لـ (حلمي) التي تجسد سامية العرب تقرنه بالحمل كمحتل .. إلا أنه يتمتع بالقوة الجسدية التي يجسدها الممثل تشير إلى أنه أقوى من قوات الاحتلال لامتداد جذوره في الأرض وهو ما يؤكد التصوير تحت ضوء الشمس الساطعة والموسيقى التي نستخدم إيقاعات وآلات الموسيقى العربية التقليدية . وإذا كان فيلمي « جسر ضيق جدا » و « ابتسامه الحمل » يعترفان بوجود الهوية الفلسطينية تحت ظروف الاحتلال الذي لا يمارس عليهم ضغوطا

إيدولوجية ذات شأن، فإن فيلم «الخماسين» الذى تدور أحداثه فى منطقة الجليل يمس موضوعا حساسا، ومحرمًا، عند أنصار حركة السلام الآن .. ألا وهو الشعور القومى للفلسطينيين الذين تمتد جذورهم فى الأرض - وعنوان الفيلم - الذى لم يترجم فى النسخة الانجليزية للفيلم - يشير إلى رياح الصحراء الساخنة التى تهب على الشرق الأوسط. وتدور أحداثه فى قرية زراعية قديمة فى «الجليل» من خلال أسرة «بيرمان» التى تنحدر من أصول يهودية أوربية هاجرت إلى فلسطين فى نهاية القرنى الماضى وارتبطت بعقيدة avoda ivrit، وهى تتكون من الأم «مالك»، وابنها «جيداليا»، والابنة «هافا»، وبعض العاملين فى المزرعة من الفلسطينيين الذى يحملون الهوية الاسرائيلية.. ومنهم «خالد» (ياسين شواب). وعندما يعلم «جيداليا» الابن (شلومواتر شيش) بخطة الحكومة فى الاستيلاء على أرض «عباس» يحاول شراءها بأمل تحقيق حلمه فى إنشاء مزرعة على الأرض التى كانت ملكا لأسلاف عباس. ونظرا للصدقة التى تربط كبير أسرة آل عباس بوالد «جيداليا»، فإنه يقبل بيعها له، إلا أنه سرعان ما يغير رأيه تحت ضغط الشباب العربى من ذوى النزعات العربية والذين يرون أن مصادرة الأرض بواسطة الاسرائيليين أشرف من بيعها لهم، والذى يبدو كما لو أنه قد تم باختيارهم. وتنشأ علاقة جنسية بين «خالد» و«هافانا» (همداليفى) تحطم «التابو» الذى يفصل بين الاسرائيليين والفلسطينيين ليزداد التوتر بين العرب واليهود مما يؤدى إلى نهاية الفيلم العنيفة حتى تطلق «جيداليا» - بلا شعور - ثورا هائجا يؤدى إلى مقتل خالد، وبينما كان الفيلم الروائى الأول لـ«واكسمان»، «ترانزيت» يصور المهاجرين الذين لا تربطهم بالأرض جذور عميقة، فإن «خماسين» يصور العرب واليهود الذين ارتبطوا بأرض الأسلاف، وفى حين يأخذ الصراع على الأرض المستوى المادى والاقتصادى .. فإنه يأخذ هنا أبعادا عاطفية ورمزية قوية وخائفة تشبه رياح الخماسين التى تحمل عنوان الفيلم.

وفى حين كان توزيع الأدوار فى أفلام البطولة الوطنية يقتصر على اليهود الاشكناز فى أدوار العرب الأشرار، فإن الأفلام السياسية الأخيرة تستخدم ممثلين فلسطينيين - وغالبيتهم ممن يحملون الهوية الاسرائيلية - سواء كانوا محترفين أو هواة فى أدوار العرب، وهوما يتيح الفرصة لحد ما - فى حالة الأدوار الرئيسية كنوع من التمثيل الذاتى - . وبهذا فإن التواجد الفلسطينى لا يتعلق بالمضمون فقط، بل بتمثيل الممثلين لهويتهم القومية، فى فيلم «خماسين» نجد الممثل الهاوى «ياسين شواب» الذى يحمل الهوية الاسرائيلية يقوم بدور العامل خالد، وفى «رفاق السفر» يلعب دور قائد المجموعة الفلسطينية المسلحة الطالبة «سهير هانى» - والتى قبض عليها من قبل فى أنشطة سياسية معادية- كما نجد الممثل الكبير محمود بكرى فى أفلام «هاناك» و«رفاق السفر» و«فى يوم صحو يمكنك ان ترى دمشق» - ٨٤- وخلف الجدران - .. ويوسف أبو وردة فى «رفاق السفر

- جسر ضيق جدا- نادية، وسلوى حداد فى ، جسر ضيق جدا ،. وأحيانا يقتصر دور الممثلين الفلسطينيين فى هذا الأفلام على الأدوار الفلسطينية فقط كما فى فيلم ، افانتى- بوبولو ، الذى يحكى بأسلوب شبه مريالى محاولة اثنين من الجنود المصريين فى حرب ٦٧ الوصول إلى الحدود المصرية بعد وقف إطلاق النار.. فقد قام بدورهما «سهيل حداد» و«سالم الضو» وهما يشيران إلى مفهوم مخالف للصراع الاسرائيلى / العربى الذى تقدمه أفلام البطولة الوطنية ، والفيلم لا يقدم الحرب من وجهة نظر مصرية فقط وتعاطفامع ، الآخر.. بل يشير بطريقة غير مباشرة لإطار من المشاعر الفلسطينية بإسناده مثل هذه الأدوار لممثلين فلسطينيين معروفين. ومن الغريب أن الفلسطينيين أكثر تواجدا فى هذا الفيلم الذى يتناول موضوعات غير فلسطينية عن تواجدهم فى أفلام البطولة الوطنية التى تصر على إبعادهم عن الصورة. كما يتلاعب الفيلم بالتناقضات بين الذات / الآخر بتصوير الجندى المصرى/ الفلسطينى كممثل محترف كانت أمنيته أن يؤدى دور «شيلوك» على المسرح المصرى ، وإسناد دور الادوار المصرية لممثلين فلسطينيين يحملون الهوية الاسرائيلية له سابقة فى الفيلم الكوميدي ، تل هلفون لايجيب ، -٧٦- الذى ينتمى لأفلام البيروكاس وتدور أحداثه أثناء حرب الاستنزاف متهمًا من الصورة المثالية لبطولة الجندى الاسرائيلى من خلال شخصية «هالفون» ، (شايف لفي) الذى يعطى الضابط المصرى -مكرم خورى- أثناء سجنه درسا فى كيفية إعداد القهوة منتقدا أسلوب ، الاشكناز ، المصرى فى اعدادها. ويلعب «مكرم خورى» فى فيلمي «جسر ضيق جدا» و«ابتسامة الحمل» دور حاكم عسكري - كما يلعب دورا مشابها فى فيلم «عرس الجليل» -٨٧- لميشيل خليفى ، بل ويرتدى الكيبا Kippa (غطاء الرأس) بما تحمله من إحياءات دينية، بينما يلعب دور الشاب الذى يلقي الحجارة من رام الله «شاهار كوهين» (ابن رجل دينى يهودى من القدس) والقس الفلسطينى الارثوذكسى أدي دوره (فكتور عطار). هذا القلب والتبادل فى توزيع الأدوار حيث يؤدى الفلسطينى دور المحتل الاسرائيلى يفصل المشاهد ويخلق الإحساس بعدم أهمية بنية وتركيبه القوى فى المجتمع. وفى «وراء الجدران» يبدو مثل هذا التشويش فى شخصية مجرم يهودى سجين إزاء التمثيل العكسى للعرب واليهود الاسرائيليين ، فالتضاد بين الفلسطينى الأشقر واليهودى الاسرائيلى الأسود يفسد ويدمر رمزية الألوان .. لهذا فليس غريبا أن يربط النقاد الأوروبيون فى مهرجان فينسيا العربى الأشقر على أنه يهودى والسفاردى الأسود على أنه العربى، وهو ما يجعل غالبية الصحف الإيطالية تتصور نتيجة هذا التبديل أن صورة اليهودى - ارنون تزاودوك، الفوتوغرافية هى صورة محمد بكرى (العربى) وبالعكس ، وهو رد الفعل الذى يوضح ببساطة مدى فعالية هذا الأسلوب (١٥) . والممثلون الفلسطينيون الذين يحملون الهوية الاسرائيلية سواء كانوا

(١٥) ايديت نعمان: «حرا فى السجن» ، يدعوت احرائوت فى ٢١ سبتمبر ١٩٨٤ .

محترفين أم هواة يبدون اهتماما في المشاركة في عملية الإنتاج لإظهار صورتهم على الشاشة ، وأحيانا ما يحدثون تغييرا جذريا لبعض المشاهد كما فعل يوسف أبو وردة و سلوى حداد في أحد المشاهد الهامة في فيلم « جسر ضيق جدا » حيث كان على « توني » التسلل إلى إسرائيل عبر الأردن لقتل شقيقته بناء على أوامر منظمة التحرير الفلسطينية ، وفي النسخة النهائية من الفيلم ينجح في الوصول إلى إسرائيل تحت ستار زيارة أحد أقاربه ، إلا أنه بدلا من أن يقتلها حفاظاً على شرف الأسرة يحتضنها عند لقائها ، وتوضح سلوى حداد التغيير الايدلوجي الذي حدث بقولها : « لقد بدا الأمر لي سخيفا . فلماذا يقتل مناضل من المنظمة امرأة لأنها تحب يهوديا ؟ وبدا الأمر لي أنه لمجرد تقديم صورة سخيفة للمنظمة . ان صورة المنظمة الآن في الحضيض ولاداعي لمثل هذه الاتهامات .. كقتل امرأة تحب . وقد تفهم « نسيم ديان » مبرراتي وقام بتغيير المشهد ، (١٦) .

وفي فيلم « وراء الجدران » أحدث الممثل محمد بكرى تغييرا راديكاليا في أحد مواقف الفيلم الهامة ، فقرب نهاية الفيلم يحاول مدير السجن إفشال إضراب المسجونين بسبب سوء ادارة السجن ، عن طريق تحطيم شخصية القائد الفلسطيني « عصام » (محمد بكرى) بإحضار زوجته وطفلها اللذين لم يرياه منذ سنوات ، وفي النسخة الأصلية للسيناريو يخرج عصام من السجن للقائهما بتشجيع من رفاقه في السجن ، كانت وجهة نظر المخرج « أوري براياش » لتنفيذ هذا المشهد كالتالي : « من الواضح أن عصام سيذهب للقاء زوجته وابنه كما هو في السيناريو ، وهي لحظة ينسى فيها أي إنسان التزامه السياسي والاجتماعي .. فالعنصر الانساني هنا فوق كل اعتبار آخر ، تخيل نفسك مكانه .. لم تر زوجتك مدة عشرين سنة .. ولم تشاهد ابنك .. سوف تخرج اليهم حتى لو كان الثمن هو فشل الإضراب ، (١٧) . وكانت وجهة نظر الممثل الفلسطيني لهذا الموقف تختلف تماما عن وجهة نظر المخرج ، وبعد جدل اقترح محمد بكرى على المخرج أن يصور المشهد مرتين ، وهكذا تم في البداية تصوير المشهد كما تخيله محمد بكرى حيث يخرج « عصام » إلى زوجته وابنه ليطلب منهما العودة إلى المنزل ، وهو المشهد الذي جعل المخرج « باراياش » يتخلى تماما عن فكرته الأصلية ، يقول محمد بكرى موضحا أهمية هذا التغيير قائلا : « أثناء البروفات قلت لـ « أوري » و « بيني بارياش » و « ايران برايز » (المخرج وكاتبا السيناريو) إن المشهد كما كتب لن يكون مقنعا ، لو أنني كنت قائدا ، مثل « سرطاوى » (اسم بكرى الأول في الفيلم هو « عصام » إشارة إلى عصام سرطاوى

(16) Quoted in ' Itzick yosha. " Torn From all Direction" Hadashot, 27 Novembre 1985.

(١٧) هاد اشوت في ٢٦ سبتمبر ١٩٨٤ .

فى منظمة التحرير والذى قتل) فلن أتناول لأننى أمثل رمزا .. وبأنهم بهذا يحاولون قتل هذا الرمز. ولو أدبت شيئا غير مقتنع به فلن أستطيع فعلا أداء المشهد، لم تكن المسألة سوء إدارة السجن بل واحد من قيادات منظمة التحرير الفلسطينية التى تعتبر فى رأى الممثل الوحيد لنا.. ثم إننى أؤيد المنظمة فى التعايش السلمى وإقامة حوار مع الاسرائيليين ، اننى ممثل ولست رجل سياسة، إلا أن الرسالة التى يمثلها الدور مهمة بالنسبة لى . لقد قتل عصام سرطاوى لأنه كان يؤمن بالحوار.. ولن يقدم أى تنازل فى مثل هذا الموقف من أجل لقاء زوجته وطفله.. وعندما بدأت تصوير المشهد واتجهت نحو زوجتى وابنى فى الفيلم بدأ كل المساجين فى الصراخ والبكاء بما فيهم المخرج والمصور، وما أن انتهيت من المشهد حتى هرعت إلى غرفة الملابس باكيا لأن هذه القصة هى قصة حياتى وقد اختزلت فى لحظة واحدة،^(١٨) . وقد رافق هذه الأدوار التى تمثل مزيدامن التمثيل الذاتى ، للفلسطينى ظهور اللغة العربية على الشاشة بعد أن ظلت جمل الحوار العربية فى أفلام البطولة الوطنية قاصرة على مجرد أسماء وصفات لإضفاء الجو الشرقى و، الغرابة ، على الموضوع، (مقترنة فى العادة بشخصية العربى ، الإيجابية ، أو عند إصدار الأوامر العسكرية .. وفى أحيان أخرى إلى صيحات الحرب بأكثر من لغة والتى تطلقها الجماهير العربية والسلبية - عاكسة التفاعل بين اللغة والسلطة) . أما الأفلام السياسية فعلى النقيض من هذا فهى تتيح للشخصيات الفلسطينية التعبير عن نفسها مع وضع ترجمة على الشريط نظرا لأن هذه الأفلام موجهة فى الأساس للجمهور الاسرائيلى والغربى. وهى الثنائية التى تجبر المشاهد على معرفته بالشخصية الفلسطينية من خلال اللغة الأحدث .. العبرية أثناء حديث الشخصيات الفلسطينية بالعربية فيما بينها.. خاصة عند اتخاذ القرارات السياسية . ففى فيلم ، خماسين ، يتناقش العمال العرب عن كيفية مواجهة التوترات المتلاحقة بينهم وبين اليهود من أهل القرية، وفى ، وراء الجدران، يناقش السجن العربى الخطوات اللازم اتخاذها ضد المعاملة اللانسانية لهم من قبل السجن اليهودى. كما يظهر أيضا وهى تتحدث العبرية بطلاقة بخلاف الممثلين الاسرائيليين الذين لا يعرفون العربية.. وهى بهذا لاتعكس فقط أبعاد الوجود الفلسطينى فى اسرائيل اللغوية والثقافية.. بل وديناميكية المواجهة اللغوية والاجتماعية بين المستعمر (بكسر الميم) والمستعمر (بفتح الميم) .

(18) Quoted in " Buryo Avidan - Brir, " With Each slap I Understood," Laisha, 17 Septembes 1984 p. 98.

سياسات التمحور

هذه المساحة المحدودة والمتاحة التي تعبر فيها الشخصيات الفلسطينية عن نفسها في الأفلام السياسية الجديدة تنحو إلى التبعية من منظور ايدلوجية معسكر السلام وبدلاً من التعامل مع جوهر القضية الفلسطينية ، فهي تركز في تناولها على موقف وأزمة ، الحماثم ، الاسرائيليين والبطل فيها لا بد أن يكون دائماً بالضرورة من جيل الصابرا والذين نرى من خلالهم تفاعل الفلسطينيين سياسياً أو جنسياً ، وهي في هذا على النقيض من الأفلام التي يقدمها مخرجون فلسطينيون مثل أفلام « الطائفة الورقية » - ١٩٨٠ لأحمد المصري و « الذاكرة الخصبة » - ١٩٨٠ - أو « عرس في الجليل » لميشيل خليفة أو حتى فيلم « المخدوعون » (١٩٧٢) للمخرج المصري توفيق صالح .. التي تضع القضية الفلسطينية في المقدمة وتقدم اسرائيل من خلال وجهة النظر الفلسطينية . في أحد مشاهد فيلم « عرس الجليل » على سبيل المثال تدعو امرأة عربية أحد الجنود الاسرائيليين للرقص معها .. إلا أنها تطلب منه أن يتخلص من زيه العسكري أولاً ، وهو مشهد مجازي يمثل كما يقول المخرج إمكانية الصفح عنهم ، أن توقفوا عن الاضطهاد العسكري للفلسطينيين^(١٩) . فالأفلام السياسية ترى الشخصيات العربية والقضية الفلسطينية من خلال وجهة نظر الجنود أو الجنود الذين تركوا الخدمة ، والذين يبدون استعدادهم للتخلي عن زيهم العسكري للمشاركة كجزء من لقاء تاريخي لم يتم . والأبطال ، الحماثم ، في موجة الأفلام الفلسطينية تكشف عن بعض آثار السينما الشخصية التي تحول دون مزيد من انعكاس البنية السياسية ، فالأبطال من جيل الصابرا في هذه الأفلام يبدون ذوى نزعة انطوائية وفنية .. ولا منتمين وأكثر تعاطفا تجاه أزمات الآخرين .. وهم الفلسطينيون . في فيلم « في يوم صافى يمكن أن ترى دمشق » (١٩٨٤) نجد الموسيقار البطل الذي ينتمى إلى الكيبوتز يحاول إنقاذ المسجونين السياسيين الفلسطينيين . وفي « خماسين » نرى « جيداليا » صديق لخالد العامل العربى وهو الذى يحميه من يهود الموشاف^(٢٠) . كما أن شقيقته عازقة البيانو ذات العقلية المفتوحة ترتبط بقصة حب مع خالد . وفي « جسر ضيق جداً » فإن المدعى العسكرى يتخلى عن تشدده لحبه لامرأة فلسطينية ، الأمر الذى يؤدى به فى النهاية إلى ان يلفظه اليهود والعرب معا . وفي « ابتسامة الحمل » يصبح البطل الطبيب نموذجاً للتسامح والإنسانية ، وحساسية « يورى » الشاعرية هي التي

(19) Quoted in “Dalya Karpel, “ Palestine Tragedy,” HaIr, 6 june 1986, p. 32.

(٢٠) مستوطنة زراعية كالقرية أقامها المستوطنون الصهاينة .

تربطه بعلاقة صداقة مع «حلمى» الغريب الأطوار ، وهامشية يورى، الذى يتمسك بالنزعة الانسانية الليبرالية - مقابل المتشددىين فى الحكومة العسكرية - وهو ما يتناقض مع الاحتلال المستنير - هى التى تجمعهم رومانسيا مع الفلسطينى البسيط الذى ولد فيها . وفى أفلام البطولة الوطنية وأفلام هوليوود التى تجرى أحداثها فى فلسطين / اسرائيل، نجد الشخصية الغربية - وأحيانا فى دور البطولة - تلعب دور الرسول فى خدمة التعاليم الصهيونية، كأسلوب يجعل الفكر الصهيونى سائغا ومقبولا للمتفرج الغربى، فى حين أن الأفلام السياسية الحديثة تستخدم نفس الأداء استخداما عسريا بإضفاء الإنسانية ، على الفلسطينىين من خلال التبليير أو التمحور Focalize حول البطل الاسرائيلى المتعاطف مع الفلسطينىين ، وهى الاستراتيجية التى تسمح بمرور كل وجهات النظر عبر منظور واحد مسيطر ، وهو ما يثير تساؤلات حول ما أسماه الناقد الأدبى الروسى «بوريس اوسبنسكى» حول «أعراف النص» Norms of text حيث تندرج كل وجهات النظر الايدولوجية الفلسطينية والاسرائيلية من خلال البطل «الصابرا» ، كما فى فيلمى «جسر ضيق جدا» و «ابتسامة الحمل» ، حيث تشير أصول السفاردى الى المنظور الايدولوجى الذى يتطابق مع مفهوم جيل الصابرا) وسياسة التبليير السردى تفهم عادة باعتبارها الحاكمة والمسيطرة كما يقول «أوسبنسكى» حيث يتم تقييم كل ايدولوجيات النص الأخرى من خلال هذا الموقع المسيطر، أو بتعبير مصطلح «باختين» Social heteroglossia إلى نوع من المونولوج الذاتى يحتكر الحديث فيه شخص واحد. وأزمة البطل «يونى» مع «الشين بات» (المخابرات الاسرائيلية) والمتطرفين الفلسطينىين وتورطه فى قصة حب مع ممرضة بإحدى مستشفيات الأمراض العقلية (رفاق السفر) ومقاومة «يورى» للسياسة القمعية التى يمارسها صديقه الحاكم العسكرى الذى يرتبط هو الآخر بعلاقة حب مع زوجة «أورى» (ابتسامة الحمل) ، أو صراع «ببنى» لنداء الواجب كمدعى عسكرى مع الاحتفاظ بحبه لفلسطينية رغم المعارضة الفلسطينية والاسرائيلية (جسر ضيق جدا) .. كل هذه المواقف تجعلهم فى موقع السيطرة.

وفى فيلمى «جسر ضيق جدا» و «ابتسامة الحمل» نقابح الاحتلال .. لامن وجهة نظر «المحتل» بل من وجهة نظر «المحتل المستنير» . والبطل فى كليهما هو الذى يشكل مركز القوة الحيوية والاهتمام على مستوى السرد وشريط الصورة، وهو الذى تلاحقه الكاميرا طائعة حتى وهو يتجول فى شوارع المدن الفلسطينية . وفى المشاهد التى يدافع فيها «أورى» (فى ابتسامة الحمل) أو «ببنى» فى «جسر ضيق جدا» عن الفلسطينىين أمام سلطات الاحتلال العسكرية، فإن البطل فىهما

لا يتصدر الصورة ، بل يتحدث حرفياً نيابة عنهم -والحوار والإخراج يضعهما في مركز الصدارة على مستوى السرد لتوجيه أنظار المشاهد الى البطل المحب للسلام ذى النزعة الانسانية والذي يقابله مجتمعه بالاضطهاد نتيجة موقفه . وفي فصل « ذكريات من حبرون » من فيلم « اسرائيل » -٨٣- نرى الممارسات اليومية للاحتلال من خلال جنديين شابين من جيل الصابرا أثناء قيامهما بدورية في شوارع قرية « حبرون » ، حيث ينبع التوتر الدرامي من اللقطات الذاتية .. أي من وجهة نظريهما بحيث لا يعرف المشاهد شيئاً عن الموقف إلا من خلالهما فقط ليشاركهما مخاوفهما وقلقهما من الهجمات المفاجئة من الأهالي حيث يكمن الخطر في كل من يقابلهما .. أو من طفل يلقي ببطيخة تنفجر أو جزاراً يشحذ سكينه .. وفي كل ركن أو سطح منزل أو حارة ، هذا التركيز والتمحور في إظهار خوف من يمارسون الاحتلال وحتى الأطفال - في فيلم يدعى التعاطف مع الفلسطينيين يجعل من قضية الصراع الفلسطيني - الاسرائيلي حالة نفسية تتجاهل جوهر القضية السياسي .

والفيلم لا يختلف كثيراً في ايدلوجيته عن الفيلم الحربي « ارتداد قذائف نارية » Ricochets أو حرفياً « أصبعان في صيدا » Two Fingers From sidon (٨٦) الذي قامت بإنتاجه وتوزيعه وزارة الدفاع والذي يركز على الوجه الإنساني لجنود الاحتلال .. فضلاً عن تصويره للعرب كشياطين ، وعلى طريقة أفلام البطولة الوطنية يقدم شخصية العربي الطيب .. من الدروز ، في حين أن كلا الفيلمين بحجبان الجوهر السياسي للقضية بالتركيز فقط على من ينفذون هذه السياسة من جنود الاحتلال . وقد صور فيلم « قذائف نارية » Ricochets في أماكنه الحقيقية في الشهر الأخير من غزو لبنان وأخرجه « ايلي كوهن » ، ومع أنه فيلم حربي إلا أن تصويره يحجب الحدود الفاصلة بين المشاهد الروائية والتسجيلية ، ففي حين يستعين الفيلم بممثلين محترفين ويعتمد على السرد الكلاسيكي والموسيقى الدرامية ، إلا أنه يلجأ لاستخدام الكاميرا المحمولة المستخدمة في التحقيق التلفزيوني معبرة بحيوية عن لغة وإيماءات وعواطف وقصص جنوده المشاة الاسرائيليين الذين يحاربون في لبنان . وفي حين نرى في الخلفية جنوداً حقيقيين يؤدون أدوارهم الحقيقية في الحياة كممثلين ، نرى ردود أفعال سكان قرية « الخيام » AL- Hiyam والجنود يقتحمون منازلهم . وضعف الإنتاج كما يبدو من الفيلم مبعثه الإمكانيات المحدودة للتصوير أثناء الحرب مما أدى بتعلم الممثلين بعض التدريبات الأساسية لجنود المظلات .. بل وحمل السلاح في فترات الراحة بين التصوير . ويعتبر من الأفلام القليلة التي تم تصويرها على أرض المعركة ، إذ نادراً ما صورت مواقف درامية تحت لهيب المعركة .. ومصادقية الفيلم تأتي من السرد الفوري

للحدث التاريخي على لسان الجنود . ويرجع نجاح الفيلم بين المدنيين والجنود من الجمهور إلى أنه كان بمثابة راوٍ جماعي ينوب عن الجنود يحكي آلامهم .. وكوسيط بينهم وبين عائلاتهم وأصدقائهم . هذا العرض الحقيقي للأبعاد النفسية والجسدية والأخلاقية لما أصبح يسمى ، بالمستنقع اللبناني ، أدى بالمخرج لنوع من خداع النفس بادعائه أن الفيلم ، ليس دعاية عسكرية ، ، ولأن الفيلم لم يصور العسكريين في أحسن صورة فقد تصور المشاهدون وعدد كبير من النقاد - خارج إسرائيل خاصة - بأنه فيلم ، نقدي ، وكتب «توماس فريدمان»^(٢١) مادحا الجيش لإنتاج مثل هذا الفيلم ، النقدي ، عن حرب هو الذي بدأها والذي يضيف الفخر على ديموقراطية المؤسسات العسكرية ، !

إن النص التحتي أو Subtext لمثل هذا الاستقبال يقوم على المقارنة بينه وبين أفلام الدعاية التقليدية التي تعتمد على التقسيم الحاد بين قوى الشر وقوى الخير ، بناء لا يقوم على إبراز الأزمات الأخلاقية بل على تمجيد البطولة من خلال أفعال الأفراد الذين يجسدون ، الروح الحقيقية لوطنهم ، . وصحيح أن الفيلم ليس ، التروم ، الرجعي لفيلم «رامبو» .. بل هو عزف آخر للفكر الاسرائيلي يشبه في نزعته الإنسانية الليبرالية الفيلم الأمريكي «باتون» .. (لكن دون أي تشويه demystification للجنود الاسرائيليين) . ويجب ان ننظر إليه على أنه الوريث الجديد لأفلام البطولة الوطنية التي تؤكد على التبريرات الصهيونية .. وليس على الفعل ، فالفيلم يأتي بعد أربعين عاما من قيام إسرائيل ، لذا فإنه يتجنب مثل هذه التبريرات ، إلا أنه يحمل ضمنا نوعا من الشرعية عبر تأطير القضية داخل المصطلح الضيق ، الحرب في الجليل من أجل السلام . .

وكما في أفلام البطولة الوطنية ، فإن فيلم «ارتداد قذائف نارية» يعزف على نفس نغمة التفوق الأخلاقي للجندي الاسرائيلي على حساب إزاحة «جوهر القضية الأساسي» عن طريق إبراز الجوانب الإنسانية للحرب .. من انهيار نفسي .. ونحيب ، والكراهية مع القدرة على الضحك .. والرقعة في حضرة الموت ، حيث يتبادل «ايفي» النظرات مع امرأة شيعية في حب أفلاطوني ويتبادلان الشيكولاتة والكرز أثناء الحراسة .. و«بامينو» يرتبط بطفل صخبر يهديه الحلوى .. و«رؤوف» الدرزي يأمل في الزواج من لبنانية درزية يحبها ، و«جادي» يرتبط بعلاقة حميمة مع مجندة اسرائيلية .. في حين يعاني «جورجي» آلام الحرب ، الجانب الإنساني للجندي - الاسرائيلي تحديدا - لا يفارقه كما يشير الفيلم - حتى أثناء الحرب التي لا تترك له خيارات أخلاقية . وهو

(٢١) نيويورك تايمز في ١١ يونيو ١٩٨٦ .

ما يبدو أساساً من شخصية الجندي «جادي» الذي يتمحور حوله السرد.. والذي وصل إلى لبنان حديثاً ليتعرف تدريجياً على مرارة الحياة والموت عبر جثث رفاقه ، وباعتباره يمثل النموذج الأصلي لجندي «السلام الآن» فإنه يريد تحقيق التفوق كجندي مع الاحتفاظ - في نفس الوقت بمبادئه الأخلاقية .. والسلوك كمتحضر . وهو الصراع الذي يتبلور في المشهد الأخير عندما يتوصل مع رجاله إلى «أبونضال» قائد عصابات الشيعة في إحدى القرى اللبنانية ، ويدور حوار بينهم حول الاختيار بين الهجوم على المنزل الذي يختبئ فيه «أبونضال».. أم نفسه تماماً . ومع علمه بأن الاختيار الثاني فيه سلامة جنوده مع احتمال إصابة بعض المدنيين، فإنه يختار دور الشهيد مفضلاً الهجوم على المنزل لإنقاذ جنوده والمدنيين . ومع أن الفيلم يمثل «الذات المثالية» لجندي حركة السلام الآن، إلا أنه يكسب تعاطف المشاهد مع صديقه «توفيا».. القائد المتشدد المحنك نظراً لتجربته الطويلة والمريرة في لبنان .. وخاصة بعد مقتل صديقه . وهو ما يشير إليه الفيلم بعدم فهمه لمعايير تل أبيب الإنسانية إزاء واقع الشيعة في لبنان . وهو الموقف المتشكك الذي يبدو غير مفهوم كذلك في مكان على حد قوله «الأبيض فيه أسود والأسود أبيض»، والتطور السردى يدعم موقفه هذا باكتشافه إن «واحة الإنسانية» في حرب كهذه مجرد وهم بفضل «حسن النية» عند الجندي الاسرائيلي . ثم يتضح أن المرأة اللبنانية هي عميلة للإرهابيين من الشيعة .. وارتباط الدرزي اليهودي بها ينتهي بذبحه . من هذا يمكننا أن ندرك موقف «توفيا» داخل السياق اللبناني الذي يمكن تلخيصه من حديث «جورجي» إلى «جادي».. (جاءوا إلينا بمستشرق حاصل على درجة الدكتوراه في الفلسفة بدأ يعلمنا كيف نمهد الأرض، لقد أدركت الحقيقة الآن وكيف تسير الأمور.. فالمسيحيون يكرهون الدروز والشيعة والسنيين والفلسطينيين أيضاً . والدروز يكرهون المسيحيين والشيعة والسوريون .. لكن لماذا؟ والشيعة يكرهون الجميع والسنيون يكرهون كل من يأمر رؤساهم بكراهيته، والفلسطينيون يكرهون بعضهم بعض .. إلى جانب الطوائف الأخرى. إن العامل المشترك بينهم هو أنهم يكرهون .. لكن .. كيف يكرهوننا نحن الإسرائيليين .. بالقتل إن استطاعوا) مثل هذا العرض الكاريكاتيري للقوى السياسية والاجتماعية للبنان مابعد الاستعمار تؤدي إلى التوحد والتقمص مع الاسرائيليين «العقلاء» والذي يمثل تواجدهم مجرد إطاعة للخطاب الرسمي .. وبهدف حفظ السلام فقط ، أما عن سبب كراهية الإسرائيليين فيشوه تاريخياً .. ومن ثم يتوحد المشاهد مع هؤلاء الاسرائيليين الشباب الذين لا يودون إيذاء أحد . وطالما أن كل عوامل التوحد العاطفية قد تحققت، فإن محاولة فهم سر كراهية هؤلاء الجنود ستؤدي إلى إجابة واحدة.. وهي إن العرب متعصبون ولا عقلانيون.

وفيلم « ارتداد قذائف نارية » Ricochets لا يقول بأن كل العرب اراهابيون ومتعصبون.. بل يفصل بين العرب « الطيبون » والعرب « الأشرار » ، وكما في أفلام البطولة الوطنية فإن العرب المطيعين يظهرون في صورة إيجابية في حين أن المتمردين فهم بمثابة الشياطين ، لا يمثلون خطرا على الاسرائيليين فقط ، بل وعلى شعبهم . والطفل اللبناني الذي يرافق « بامينو » في جولته - مثلا - يقتله الاسرائيليون بالصدفة نتيجة وحشية شعبه . ومن خلال وجهة النظر الاسرائيلية يدرك المشاهد من كان أكثر حزنا على موت الطفل . إن « جادي » لا يجازف بحياة جنوده والمدنيين بل عصابات الشيعة هي التي تفرض تواجدده على إحدى الأسر التي كانت ستواجه الموت لولا شجاعته وضميره . فهم لا يباليون بحياة شعبهم - كما يلمح الفيلم - بعكس الاسرائيليين الذين يخاطرون بأرواحهم حتى لا يصاب المدنيون من اللبنانيين بأذى . إنهم الذين يعانون رغم انتصاراتهم ولا يضمنون الكراهية للمحتلين ، ورغم أن الموت ينتظرهم في كل ركن ، فمزالوا يملكون القدرة للتعبير عن محبتهم إزاء اللبنانيين . ويرغم الحرب المريرة مزالوا يمثلون روح الحضارة . ولحظة الانسحاب الأخيرة في نهاية الفيلم تؤكد للمشاهد بأنهم لم يكن يودون أن يلعبوا هذا الدور .. كممثلين . والنهاية الرمزية للسيارة العسكرية وقد غرزت عجلاتها في الوحل وهي ترحل عن لبنان ومحاولة الجنود انتشالها لاتعبر عن موقف نقدي بقدر ماتعبر عن فرحتهم بالعودة إلى الوطن .. إلى الأمان . واللحظات التي يعبر فيها الجنود عتق سخطهم على الحرب في لبنان لاتثير سوى مشاعر الإحباط في مواجهة الموت وتشككهم في نهايتها ، وهو الشعور الذي تعبر عنه الأغنية التي ينشدونها : « جالسون هنا محبطون نتطلع إلى مدينة «سيدون» .. نفكر في أنه ربما كان كل شيء كان مجرد حلم .. حتى هذا المشهد كان يعيد أحد مقاطع أغنية حقيقية كان يغنيها الجنود في لبنان .. لكن بعد تخفيفها .. كانت كلماتها تقول : سنقاتل من أجل شارون وسنعود في الأكفان » ، ويجب ألا نتعامل مع الفيلم ببساطة على أنه فيلم دعائي يروج للسياسات الاسرائيلية بأنها ليست شرا مطلقا ، بل باعتباره مظهرا للإيمان الكامل في ضمير وأخلاقيات الجندى الاسرائيلي . فالتربية الإنسانية الاشتراكية للصقوة المسيطرة تتمسك بمثل هذه الخرافات وتلخصها في مجازات استعارية مثل « نقاء الجيش » tohar haneshek والتي تعني « قتل الأهداف الضرورية فقط دون أن تمس المدنيين » .. وأخلاق القتال Musar halehima والاحتلال المستنير Kibush na'or . والأزمة الأخلاقية أثناء الحرب مبررة في حد ذاتها ، لكن المشكلة هي في استخدامات مثل هذا التمثيل .. كالتبرير الضمني للسياسة الوحشية التي تملأها الحكومة في حين يتصدر السرد تناقض الذي يطبقون هذه السياسات ، دون الإشارة لمن يقرر مثل هذه السياسات . أما غزو اسرائيل لبنان فلا يناقشه الفيلم بل يركز على موضوع إنسانية أو

لإنسانية الجنود الاسرائيليين، بدلا من أن يناقش الموضوع على مستوى سياق سياسى أشمل . وسواء كان المكان لبنان أو الضفة الغربية أو اسرائيل فقد ظلت الأساليب السردية والسينمائية متشابهة .

فى فيلم « الخماسين » يمثل « جيداليا » النزعة الانسانية فهو يعامل العربى بإنسانية ، إلا أنه يقتله عندما ينام مع شقيقته . وتسلسل الأحداث فى الفيلم تقّل من إمكانية انتقاده لأن الفيلم يتركز حول « جيداليا »، حتى جريمة القتل نراها من وجهة نظره، وبهذا نعرف الطاقة العاطفية الميلودرامية لهذه اللحظة ، ومن ثم تحول دون تنفيس غضب المشاهد إزاء البطل الليبرالى . وسقوط المطر فى اللقطة الأخيرة من « الخماسين » جارفا معه الدم يترك النهاية مفتوحة، ومن ثم لا يعكس سوى الوضع السياسى السائد كرمز لاستمرار الوضع المأساوى على كلا الجانبين لأهواء فردية ، وبهذا تتحول القضية السياسية إلى المستوى النفسى والانثروبولوجى . وقصة الحب بين اليهودية والعربى تلخص وضع «الخيار» الرومانسى (الحب أو الموت) باعتبارها ضحية الظروف ، أما من يذوقون الفاكهة المحرمة فجزاؤهم يأتى من خلال السرد ، وأفضلية «خالد» اللاسياسى على الوطنيين من العمال الفلسطينيين التى يلمح إليها الفيلم من بعيد، تضعف أى حوار حول بنية السلطة لتجعله مرد قلق جنسى . كما يقوم الفيلم عبر تصورات « جيداليا » الدائمة عن موت والدها وصداقته مع عباس العجوز العربى ، وهى العلاقات التى تتدهور الآن فى جيل « جيداليا » نتيجة سياسات الحكومة والوطنيين المتطرفين . هذا الماضى المثالى لا يقدم على أنه « حنين ثورى » بتعبير « بنجامين » .. بل لمجرد الحنين فى حد ذاته . وأبطال السينما الاسرائيلية الجديدة كما فى السينما اللاسياسية يتحدثون بالنيابة عن مخرجيها فى نوع من التأمل بين الإيمان بجوهر الفكر الصهيونى وتعاطفهم مع الفلسطينيين كضحايا مأساويين . وليس من الغريب ضمن هذا السياق أن نجد ضابطا حقيقيا من الكيبوتز وهو « اودى ديف » قد حكم عليه بالسجن لإفشاءه معلومات عسكرية للفلسطينيين والسوريين .. وتحول إلى مادة فنية ، ليس تعاطفا من المخرجين مع سلوكه أو مع رفاقه اليساريين ، بل لأنه يمثل نموذجا صارخا لأزماتهم وتناقضاتهم الخاصة . إن شخصية الضابط الذى ينتمى لجيل الصابرا والكيبوتزات نموذج مركب لنوع من الارستقراطية الاسرائيلية التى تتجسم فيها قيم البطولة والوطنية والأخلاق ، والتى كانت يوما ما نموذجا يقتدى به فى التعاليم الصهيونية ، وحالة « ديف » نموذج لهذه الأزمة القومية التى يعيشها جيل الصابرا . وقد تناول أكثر من فيلم ظاهرة « اودى ديف » مثل « فى يوم صافى يمكن أن ترى دمشق » اخراج «ايران ريكلير» ويتناول قصة صديقين من الكيبوتز هما: اورى شارون (لعب الدور دانييل فاكسمان مخرج فيلم خماسين) الذى يدخل السجن

فى بءاءة الففلم لإفشائه معلوماء عسكرفة للسلطاء السورية؁ أما الثانف فهور رون؁ (إلفف دانكر) فهور موسفقى لافهم بالسفاة وهور البطل الحقفقى فى الففلم هفث فقول فى أءء مشاهء الففلم للفلطفنف؁ نعم بكرف؁ (مءمء بكرف) إن الفن لاعلاقة له بالسفاة؁ ومع ذلك فهور فءحول إلف السفاة عنءما فعلم أن؁ فورف؁ قء ءءل السءن على فء صءفقه؁ ءوزفف؁ الفهورف البرفطائف الذى فعمل لءساب البولفس السرف الاسرائفلف - شفن بفء - . والفوعف السفاسف الذى فطرأ على البطل فرمز للءحول فى موقف السفنا الشءصففة فى انءقالها من السفنا اللاسفاسفة إلف السفنا السفاسفة؁ وفءلف البطل عن ءءارفه المسرحفة فى المزء بفن الموسفقى الغربفة والشرقف بمءابة رمز آخر لمءاولاء هؤلأ المءرففن فى الاقءراب من القصففة الفلطفنففة . هءا الءحول فى شءصففة البطل فورطه فى لعة ءطرة هف المواءة السفاسفة بفن الشرق والغرب؁ فهور فءاول فى النهاءة اءءطاف؁ ءوزفف؁ لفسفمه إلف منءمة الءفرفر الفلطفنففة كى فساوم به على إءلاق؁ فورف؁ والمسءونفن السفاسففن . وأثناء عبوره الءءوء الشمالفة ففءلق على؁ رون؁ و؁ ءوزفف؁ رصاصاء من سفارففن .. الأولى فقوءها فلطفنف والفائفة فابعة للبولفس السرف الاسرائفلف . إن ءالة الءصار من المءطرففن على كلا الءانبفن فءفع ففنها أنصار السلام فى اسرائف . وفى ففلم؁ وراء الءءران؁ نءء شءصففة شففهة للءائن أو المراء ممءلة فى السءفن السفاسف عساف (عساف ءفان) الذى فءءر بالاءصال بالءماءاء العربفة المسلحة؁ وفى الوقت الذى ففظر إلفه أصفءاؤه على أنه ءائن ومسلول عن انءشار ءالة الرعب فرفاب ففه السءناء الفلطفنففن لأنه فقفم فى سءن الفهور . فى المءابل فءم الففلم شءصففة؁ رامف لففن؁ السءفن السفاسف الذى ففضل البقاء فى سءن الفهور على أن فءلق سراحه ضمن قائمة فباءل المسءونفن الفف ءءمها الفلطفنففن بعء اسءفلائهم على مءرسة فى السبعفنفاف بشرط إءلاق سراح الفلطفنففن .. بماففهم؁ لففن؁؁؁ بففث فصء مءلا للشك من كلا الطرففن .. من الفهور .. لأن اسمه أءرج فى قائمة فباءل الرهائف .. والفلطفنففن لرفضه عرضهم فإءلاق سراحه . وقء ظهر؁ ران لففى؁ بءور فى ففلم؁ وراء القضباف؁ على طرفف فقفض لءوره فى الءفاة هفث ظهر كسءفن فرفض الفعاون مع العرب صءا ءارة السءن؁ وهوكفره من السءناء الحقفقففن الذىن مءلوا فى الففلم فقوم بءمع معلوماء عن السءناء (٢٢) .

(٢٢) وقء مءل فى ففلم؁ وراء القضباف؁ ضافب حقفقى هور؁ هفلفف نفمان؁ والذى كان مسلولا عن قمع الءمراء ءاأل السءون .. هفث قام بءور ضافب الأمن .

وفيلم رفاق السفر (يهودا نيمان) يقتبس بتصرف قضية ، اديف ، ويحكي قصة ضابط سابق من مثقفي الصابرا يرغب في مساعدة عرب اسرائيل في الحصول على قدر من الحكم الذاتى من خلال مؤسساتهم الثقافية ، ويقوم البطل ، يونى ، - الذى يشتق اسمه من كلمة ، الحمامة ، - بالانضمام إلى إحدى الجماعات اليسارية الفلسطينية .. وجمع التبرعات فى المانيا من أجل إنشاء جامعة عربية فى اسرائيل .. إلا أنه يعترض عندما يكتشف أنهم يستخدمون التبرعات للقيام بأعمال عنف، وتكون النتيجة أنه يصبح مطارداً من كلا الجانبين .. الجماعة الفلسطينية والبوليس السرى الاسرائيلى مما يؤدى فى النهاية إلى قتله . وعلى الرغم من أن موجة الأفلام الفلسطينية تنتقد المؤسسة الاسرائيلية، إلا أن هذا النقد ليس بسبب سياستها فى قمع الفلسطينيين، وإنما لأنها جعلت من الاسرائيليين ضحايا رغم أنهم يحاربون من أجلها. فى فيلم ، رفاق السفر ، نسمع أغنية تنتقد التركيبية السياسية لاسرائيل يؤديها صديق ، يونى ، (غناء المطرب نوريت جالرون) تقول : « احمد سيقوم بالحصار ومحمد بالحراسة وعبيد بالتنظيف و ابراهيم بالبناء . ماذا سيفعل إذن ، يورى ، الجميل ؟ سوف يقوم ، يورى ، الجميل بعد النقود ، ! لكن دون أن نجد معادلاً للأغنية فى الفيلم ، ومع أن ، يورى ، لا يقوم بعد النقود بل بجمعها للفلسطينيين، والجماعة المسلحة تظهر أكثر من مرة مرتبطة فى الذهن بالعنف بخلاف «يونى» الذى يصبح الهدف ، الحقيقى ، للبوليس السرى والمطارد منهم أكثر من الفلسطينيين . والمثقف الفلسطينى - يوسف ابو ورده - الذى يكره العنف مثله ويأمل فى استخدام النقود لبناء جامعة - والتى سوف يستطيع من خلالها النضال ضد المؤسسة الاسرائيلية - لا يحظى فى السرد إلا بالقليل، ودوره هو دور التابع لـ ، يونى ، - رغم أنه لا يحبذ العنف - رغم أن دوره بشكل ، تيمة ، رئيسية للفيلم، بل إن دوره كممثل لمنظمة التحرير الفلسطينية هو مقاومة الضابط الاسرائيلى .. ولكن لأسباب عائلية وليست سياسية كما يقدمه الفيلم . هذا التسلسل الهرمى فى التمثيل الذى يقدم فيه بطل الصابرا الداعى للسلام كضحية محاصرة بين عالمين من العنف يجد صده فى العنوان العبرى لفيلم ، طبق من الفضة، Magash hakessef والذى عرض فى الخارج باسم ، أصدقاء السفر ، ، وهو اسم ملهى فى الفيلم تجرى فيه أحداث مشبوهة . والاسم يشير إلى قصيدة معروفة للشاعر ، ناثان الترماني، تتمحور فكرتها الاساسية حول أن اليهود قد حصلوا على اسرائيل على ، طبق من فضة ، .. لكن على حساب ضحاياها من الشباب ، إلا أن الفيلم يغير من دلالات القصيدة حيث لا يبدو الضحايا من الشباب ضد العرب، بل لأن العرب ضد قيام الدولة . كما يبدو التركيز على ، يونى ، الضحية المحاصرة بين قوتين متطرفتين تنتهى به إلى الموت شبه مصلوب .. كالأبطال (٢٣) . وبالمثل فإن رسم شخصية ، يورى ، فى «ابتسامة الحمل» كمحتل متردد

(٢٣) ان انتماء ، نعمان ، السياسى فى الواقع يميل إلى يسار للموقف الايدلوجى الذى يتضمنه الفيلم .

يرتعد من فكرة إنشاء دولة فلسطينية تقوم على كراهية اسرائيل، تنطبق على كثير من أبطال أفلام الموجة الفلسطينية . فبينما نجد ، كاتزمان ، الحاكم العسكري يقتل في رواية «ديفيدجروسمان» على يد «حلمي» ليكون بمثابة إدانة للاحتلال الاسرائيلي، نجد فيلم «شيمون دوتان» المقتبس من الرواية أن مقتل رجل السلام «أورني» يحدث بطريق الخطأ من خلال شجار على بندقية بين «كاتزمان» و«حلمي» . وكما في «رفاق السفر» نجد أن الشخصية السلبية المعذبة هو الذي يخسر حياته موتاً أو صليباً ثمناً لحنينه للسلام. إن «أوري» مضطهد من الحاكم العسكري كالفلسطينيين.. لكن على مستوى فردي لأن زوجته تخونه معه. ورواية «جروسمان» تشير إلى «ابتسامة الحمل» كصورة بلاغية تشير إلى الابتسامة التي ترسم على وجهه البطل الشاب المسالم الذي يحلم بممارسة «الاحتلال المستنير» ليجد نفسه بين رحي الكفاح الفلسطيني من أجل التحرير والحكم الاسرائيلي العسكري. وموته في الفيلم على يدي الجانبين يوحى بالمصير المأساوي للحمل الذي يحمل وحده كل أخطاء الآخرين. والبطل الذي لا يؤمن بالعنف يصبح ضحية على مذبح العنف. وموت البطل الاسرائيلي يبرزه الفيلم في المقدمة في حين تتوارى المحنة الجماعية للفلسطينيين في الخلفية وهنا نلتقي بأعراض قلق حاد من فكرة اليهودي المنتصر.. الذي يمارس الاضطهاد على ضحاياه. ذلك أن تاريخ اليهود لم يألف دور المضطهد. أعيادهم وطقوسهم الدينية حافلة بقصص اضطهادهم عبر التاريخ، ومن النادر ان نجد قصة تتعرض لليهود كمضطهدين، ولم يسبق للفنان اليهودي أبداً أن وجد نفسه يلعب مثل هذا الدور. إلا أنهم وجدوا انفسهم بعد حرب ٦٧ في وضع المحتل، فكيف يتصرفون بعد أن انقلبت صورة «داود وجوليات» رأساً على عقب؟ وعندما يحمل الأطفال الفلسطينيون الحجارة لمواجهة الجنود الاسرائيليين المدججين بالسلاح لم يكن أمام مخرجي الأفلام الشخصية إزاء هذا التحدي إلا اللجوء إلى حلول توفيقية، والنزوع إلى أفلام تستخدم شفرات سينمائية وسردية تظهر «الصابرا» على أنهم الضحية، وبهذا فإن البكاء ليس مقصوداً به الفلسطينيين المضطهدين، بل الصابرا المعذبين الأبرياء. إن الإحساس بالاختناق في «الخماسين» والاضطهاد في «رفاق السفر» والاغتراب في «ابتسامة الحمل» و«جسر ضيق جدا» ومحاولات البطل التي تبوء بالفشل.. وأخيراً الطريق المسدود أمام أبطال هذه الأفلام يعكس شعوراً بفشل المخرجين الليبراليين أكثر مما يعكس سينما سياسية حقيقية، واكتشاف جين الصابرا وجه اسرائيل القبيح في المرأة كان صدمة لأفكارهم عن اسرائيل الجميلة (وأحدث كتاب للمؤلف «أدير كوهين» يحمل اسم «الوجه القبيح في المرأة» يصور فيه مدى تشويه صورة العرب في أدب الأطفال العبري ويطالب فيه من منظور إنساني «بصورة أكثر ايجابية لهم» وهو الاكتشاف الذي هز أيضاً صورة اسرائيل امام العالم. ومحاولة إظهار «الجانب الآخر» لإسرائيل «العاقلة» (بدلا من صورة اسرائيل

كما تعرضها حركة كاهانا أو حزب الليكود) كل هذا يكشف عن الرغبة في الحنين إلى إسرائيل عاقلة. لكن الأكثر أهمية أن اعتراف هذه الأفلام الجديدة بوجود الفلسطينيين لا يتعدى مفاهيم الإجماع الصهيوني بل وتعكس مفاهيم حركة السلام الآن في الصهيونية الواقعية التي تعترف بالوجود القومي الفلسطيني (من خلال الحدود الآمنة) مع غموض في كل شيء يتعلق بمصير القضية الفلسطينية. واهتمام هذه الأفلام بإبراز بطل الصابرا، المعذب في المقدمة، يأتي على حساب آليات حركة القوى الاجتماعية. والقضية ليس في أنها ترسم صورة جميلة لعملاء البوليس السري - الشين بيتنك Shen Betniks (وبعض النقاد الاسرائيليين انتقدوا مثل هذا التعاطف مع شخصية جاك كوهين رجل البوليس السري في فيلم « جسر ضيق جدا»^(٢٤).. لكن لأنها تخلو من أى نقد حقيقى للنظام السياسى للاحتلال الذى لا يمثل فيه البوليس السري سوى أداة تنفيذ) . وعلى عكس فيلم « معركة الجزائر » للمخرج جيلو بونتيكورفو (١٩٦٦) الذى قدم شخصية الضابط الفرنسى « ماثيو » كشخصية متعاطفة مع الجزائريين رغم أنه أداة قمع فى النظام الاستعمارى، فإن أفلام الموجة الفلسطينية تقتصر فى تحليلها على حالات فردية وتخلو من نكر أى نضال جماعى أيا كان شكله ، بل تقدم مثل هذه الأعمال كعمل عدوانى عنيف و «مجنون » وهو ماعبر عنه فيلم « رفاق السفر » بشكل مباشر ، فالبطل « يونى » المطارد من كل من الاسرائيليين والفلسطينيين يلجأ إلى مستشفى للأمراض العقلية حيث تشخص حالته على أنها حالة « بارانويا » ، وحالة الرعب الجماعى هذه تسرى على الاسرائيليين والفلسطينيين، بمعنى آخر فإن موضوع الأفلام التقليدية لمخرجى السينما الشخصية وهى الفرد ضد المجتمع يعاد نسجها الآن فى إطار الصراع الاسرائيلى / الفلسطينى . ويبدو ضيق محدودية خطاب أنصار الليبرالية / اليسارية على مستوى آخر، ألا وهى نظرتهن إلى اليهود الشرقيين. فمعظم أبطال هذه الأفلام - والذين يمثلون مخرجيها من جيل الصابرا - الاشكناز - كما فى « ابتسامة الحمل » الذى يستخدم ممثلا يهوديا من أصل شرقى - رامى دانون - مثل فى « ابتسامة الحمل » والدراما التليفزيونية خبز - ٨٦ - الدور النمطى للسفاردى كمجرم سجين وعاطل فى دور واحد من « الحمام » على عكس صورة نمط شخصية السفاردى ذى النزعة اليمينية، باعتبار أن اليهودى الشرقى يكتسب شخصيته العقائدية من الصابرا.. وهو ما ينطبق على فيلم « جسر ضيق جدا » حيث يمثل البطل السفاردى - بينى تاجار - ثمرة من ثمار اندماجهم فى مجتمع الاشكناز، من ذوى الجذور الغربية ، وفى الفيلم - جسر ضيق جدا وابتسامة الحمل - وكما فى السينما الاسرائيلية بوجه عام ، فإن شخصية « السفاردى » تبدو مقطوعة الصلة عن تاريخها الجماعى فى الشرق

(24) See for example, "Meirshnitzer, " Where Fell A very Narrow Bridge, " Hadashot, 6 Decemlire 1985.

الأوسط. وعلاقته وموقفه إزاء القضية الفلسطينية لا تبدأ إلا مع كتابة التاريخ الرسمي .. تاريخ يهود أوروبا ، وفي حالة كون أبطالها من السفاردي- لا تعطى أى دلائل مرجعية تشير للوضع الطبقي لهم وعلاقته بقوة العمل الفلسطينية في اسرائيل . واذا كانت هذه الأفلام تسير الخطاب الليبرالي العام بالاعتراف بالهوية الفلسطينية، فإنها تغلق ملف قضية « السفاردي » باعتبارها « قضية اجتماعية وداخلية » يمكن حلها بعد تحقيق السلام . والعلاقة الجوهرية بين الفلسطينيين وقضية السفارديم تشكل في موجة الأفلام هذه بنية غائبة . وكما يحذف الخطاب السائد الاصول التاريخية للكفاح الفلسطيني بدافع من الحنين إلى الماضي، فإنه يفعل المثل أمام الأصول التاريخية لليهود الشرقيين بدعوى أنهم « رجعيون » هذا الخطاب ينظر إلى مشكلته بأنها « سياسية » و « خارجية » وإلى المشكلة الأخرى على أنها « اجتماعية » و « داخلية » ونادرا ما يتم الجمع بينها بزعم أن اليهود الشرقيين « كارهون للعرب » ، وبعض قادة حركة السلام الآن مثل الجنرال « موردخاي بارأون » يعزى عدم اهتمامهم بالحركة « لنزعائهم اليمينية » و « ولائهم الحماسي للزعامة الشخصية لمناحم بيجين » والتي تمثل أحد مظاهر السفاردي الطبيعية والتقليدية لاتباع زعيم يتصف بصفات « الكرزما » .. فضلا عن « عدائهم العميق للعرب »⁽²⁵⁾ وبدلا من مناقشة عداء السفارديم « لحركة السلام الآن » من المنظور الطبقي والعرقى نزاح وتتحول تقليديا في أفلام الاشكنازي الليبرالية إلى قضية شائكة ترجع إلى « كراهيتهم وعدائهم للعرب » ، وفي الحقيقة فإن تصويت السفارديم المرتفع نسبيا لصالح حزب الليكود لاعلاقة له بالتوجهات السياسية للحزب إزاء العرب، بل تعبير في غير محله إزاء ثورتهم ضد اضطهاد حزب العمل لهم لعقود طويلة .. خاصة وأنهم غير ممثلين في ظل النظام الحالي، هذه النظرة السائدة والخطاب الأسطوري الذي يتجاهل أصولهم ويرفض الاعتراف بأن نفس الظروف التاريخية التي أدت إلى طرد الفلسطينيين من أرضهم وسلبت منهم أراضيهم وممتلكاتهم وحقوقهم السياسية والوطنية، هي نفس ظروف السفارديم في الدول العربية وا. رانيل . وهو التجاهل الذي تعبر عنه الدبلوماسية الاسرائيلية في تصريحاتها بأنه كان نوعا من « التبادل السكاني التلقائي » في تبريراتها لطرد الفلسطينيين ، وهو تماثل مصطنع لأن ما يسمى « العودة من المنفى » لليهود العرب لم يكن عفويا وتلقائيا، وفي كل الأحوال لا يمكن مساواته بظروف الفلسطينيين الذين طردوا من بلادهم ويرغبون في العودة إليها، وهكذا تجسد المواجهة بين العالم الأول ، العالم الثالث العلاقات بين يهود أوروبا والعرب وما بين يهود أوروبا واليهود الشرقيين ، وهو نمط السيطرة الذي يتمثل في سياسات « فرق تسد » ومن اجل « العمل العبري » والتي يتبناها النظام السياسي وبعض القوى في المجتمع

(25) Mordechai Bar on, Peace Now : the Portrait of a Movement (The Aviv: Hakibutz, 1985), pp. 89-90.

الاسرائيلي مخاوف اقتصادية والعداء السياسى بين السفارديم والفلسطينيين (وليس العداء الطبيعى)، ذلك أن صعود البرجوازية الصغيرة من اليهود الشرقيين - السفارديم - جاء بعد حرب ٦٧ عندما لجأت اسرائيل إلى استخدام قوى العمل الرخيص، مما سمح لهم ببعض الامتيازات بحيث صارت الآن قوة العمل العربية الرخيصة هي المنافس لهم فى مواقع العمل والأجور، فضلا عن أن المستوطنات الحدودية التى تتعرض للهجمات منذ خمسة وثلاثين عاما يسكنها يهود شرقيون.. مما جعلهم يعيشون دائما تحت ضغوط نفسية لكى يصبحوا إسرائيليين .. ومن هنا نشأت حالة العداء. والامتيازات الطبقيّة التى تمنح لهم الآن هي نتيجة إنجازاتهم فى الجيش.. أى ضد العرب، ونتيجة لسياسة الفصل العنصرى أصبح كل فريق، ضحية، وسائل الإعلام. وبدأ السفارديم ينظرون إلى الفلسطينيين، كإرهابيين، فى حين اعتبرهم الفلسطينيون أعداء لهم. وهو موقف لا يسمح بخلق جو من التفاهم المشترك بينهما. ويشير فيلم « وراء الجدران » بطريقة ما إلى هذه الحقيقة من خلال اليهودى الشرقى « يورى مزراحى » - أرنون - والفلسطينى « عصام جبران » (محمد بكرى) والذين يستغلها مدير السجن الاشكنازى بخلق صراع مفتعل بينهما من أجل السيطرة على الجماعتين، لتنتهى إلى اشتراكهما فى الإضراب وكسب الجولة، رمزيا، ضد من يضطهدهما. وتعكس شخصية اليهودى الشرقى إحساساً بالشجاعة والاعتزاز بالنفس، فى حين يعطى الحضور الفلسطينى (محمد بكرى) الهادىء الإحساس بصور القديسين .. فضلا عما يضيفه البناء السينمائى من توحيد معهما وهو ما يزيد من تأثير الصورة لتحالف الجماعتين المضطهدتين. أما شخصية «عساف» اليسارى الذى ينتمى لجيل الصابرا (عساف ديان) فتبدو على نقيضها فى الأفلام السياسية الأخرى، فهى تبدو هامشية داخل البناء السردى وكأن دورها التاريخى أقل من الآخرين، فى حين تتطور شخصية اليهودى الشرقى من موقف العداء للفلسطينيين - والازدراء لليساريين - إلى الاعتراف بمأساتهم وعدالة قضيّتهم، ومن ثم التضامن مع « اليساريين ». ومع هذا فإن مثل هذا التعاون المثالى يخفى نوعا من العزلة والحوار الفردى فى بنيته وتركيبه العلاقات التى تجمع بين الاشكناز والسفارديم والفلسطينيين فى اسرائيل. اذا كان الفيلم يقدم درسا مجازيا بهدف الزعم بأن السفارديم «رجعيون» مقدما، فإن الفيلم لا يذكر حقيقة وجود سفارديم مؤيدين للفلسطينيين وفى السجن منذ فترة طويلة، وهو ما يعكس حكمة وسائل الإعلام الاسرائيلية فى تصويرها لمثالية الصابرا -- اليساريين -. فاليهود الشرقيون فى هذه المعركة هم «كارهون للعرب» كقضية مسلم بها.. وهى الصورة التى تتضمن بشكل غير مباشر بأن الذين ينددون بعداء السفارديم (المزعوم) هم أنفسهم المؤيدون للعرب. وفى دراسة حديثة قام بها معهد الشرق الأوسط للسلام والتنمية بجامعة سیتی فى نيويورك أظهرت النتائج أن موقفهم على نقيض هذا التلميظ على طول الخط. (٢٦) والذى

يتضمن بأن ، تعصب ، وتأخر ، يهود الشرق يمثل عقبة كبيرة أمام السلام، وهى المزاعم التى تختفى وراء هذه الأفلام لصالح ، اليسار، من الصابرا . إن ، أورى، فى ، وراء الجدران ، يتحول إلى السياسة بعد عدة أحداث تجعله يتوصل بعدها إلى المزيد من فهم آليات السياسة الأساسية ، وهو الوعي الذى يفوق مستوى وعى الفلسطينيين واليهودى الاشكنازى اللذين لا يطرأ عليهما أى تطور . وإذا كان الفيلم يبدأ بـ ، أورى، وينتهى بعمل عصام البطولى فى رفضه إنهاء الإضراب رغم موافقة كل رفاقه على إنهاء الإضراب (هذا التمرد الجماعى يحتفى بالفكرة الوجودية بأن فى مقدور الانسان أن يكون حرا حتى لو كان سجيناً) ، ورغم أن شخصية الصابرا تبدو فى الخلفية كما نرى، فإن وجهة نظره تظل تمثل الأفق الايدلوجى للفيلم والموقف الإيجابى فى المسار السياسى .

والفيلم يربط بصورة مجازية بين اضطهاد المؤسسة للفلسطينيين واليهود الشرقيين وأنصار حركة السلام من الصابرا داخل السجن، والصداقة الحميمة التى تجمع بين المضطهدين كعالم مصغر. ورغم إشارة الفيلم إلى الحقيقة السياقية للفلسطينيين إلا أنه يتجاهل السفاردى والعلاقة التبادلية بينهما، كما يشير الفيلم بسطحية إلى الواقع العملى للفلسطينيين من خلال حديث عصام على سبيل المثال عند ضرب اسرائيل لمخيمات اللاجئين بقنابل طائرات الفانتوم ردا على العنف الذى شنه الفلسطينيون على ألف حافلة ، وكأنه يقدم بهذا تبريرا موجزا لعنف الفلسطينيين فى حرب - على حسب تعبيره - لم يخترعها الفلسطينيون . و ، أورى ، السفاردى رغم اقتناعه بهم كواحد من أنصار حركة السلام لا يبدى وعيا بموقعه كيهودى شرقى ، ومن أن نفس العملية التاريخية التى خلقت المشكلة الفلسطينية هى نفسها السبب فى الوضع الحالى وكمشكلة جماعية .. بل يكتفى بالتعاطف مع عصام كيهودى شرقى وليس سفاردى .

ومع أن مخرج الفيلم ، يورى باراياش، قد أشار فى أحاديثه الصحفية من وجود سفارديم فى المسجون لأسباب سياسية^(٢٧) (٩٠ ٪ من المسجونين من اليهود الشرقيين) ، فإن الفيلم لا يتعرض لهذا، كما يقلل الفيلم من الواقع الطبقي ، فالعداء بين ، أورى، و ، عساف ، لاعلاقة له بالقضية الفلسطينية ، وهو العداء الذى سيزول مع حل القضية ، هذا الطرح الزائف يعنى أن الصراع بين الطبقة المتوسطة العليا من الصابرا والطبقة الدنيا من السفارديم يرجع للقضية الفلسطينية ، وهو الطرح الذى يتلاءم تماما مع رفض أنصار السلام فى الاعتراف بأن هذا الصراع يشكل جزءا من اضطهاد اليهود الشرقيين .

(٢٦) اشرف على البحث ، هاريت ارنون، و اميلى الكالاى، بتمويل جزئى من مؤسسة فورد.

(٢٧) Hatr فى ٧ سبتمبر ١٩٨٤ ، ص ٢٣ .

وتغيير أنماط العربى الأسود والإسرائيلى الأشقر عند «براباش» يقتصر على الاسرائيليين الشقر عندما يحدث لقاء فيلمى بين اليهود والعرب .. خاصة اذا كانوا من الصابرا وليس من السفارديم. فى هذه الحالة فقط فإن نمط العربى الأسود يتحول إلى أشقر إيجابى ، فى حين يحتفظ السفاردى بالنمط التقليدى فى سلوكه ومظهره، وبهذا فلا يوجد تحول حقيقى عن الصور القديمة طالما أن صفتى السود والإجرام لا تنطبق على أبطال أفلام البطولات القومية من الصابرا.. بل على الفكرة «الواقعية» حول سواد السفارديم الذين يشكلون غالبية المسجونين . والصورة الإيجابية للفلسطينيين التى تقدمه فى صورة «ايقونية» ، ملائكية تشير كما يقول جورج شماسى الفلسطينى الذى يحمل الهوية الاسرائيلية⁽²⁸⁾ إلى الغاء تدريجى لساميته بحيث يصبح غريبا بملابسه وشعره الأشقر وعينيه الزرقاوين . وهى الصورة التى تتوازن إلى حد ما مع صورته الشيطانية التى يصورها له اتباع «كاهان» .. كنوع من التعويض. والفيلم بهذا المعنى يركز على تقديم صورة إيجابية للفلسطينى التى لا تفهم ضمنا داخل سياق الفيلم بل فى سياق الصورة الاستعمارية التى رسمها الغرب للعرب. ومع هذا فإن هذا التمثيل يمثل عودة إلى الورا.. إلى النزعة المثالية الرومانسية التى تحجب جوهر ولب الصراع الاسرائيلى الفلسطينى.. ألا وهو اللاتماثل فى علاقات القوى .

لقد حققت السينما الاسرائيلية تقدما ملموسا منذ فيلم «أوديد النانه» و«صابرا» .. من سينما ناشئة هشة كانت ترى أن وظيفتها الأساسية أن تكون أداة سياسية ودعائية ، إلى صناعة قدمت مجموعة من الأفلام الهامة رغم ماواجهها من مصاعب. كما استطاع مخرجوها أن يشكّلوا منها أداة تعبير شخصية وقومية عبر أفلام تتناول موضوعات بأسلوبقدموا من خلالها أنماطا من الشخصيات فى اجناس فيلمية متباينة . صناعة تملك الآن عددا كبيرا من المخرجين والفنانين من نوى الموهبة، وجمهور ألف مشاهدتها إلى جانب الانتاج الأجنبى ، فضلا عن أنها حققت حضورا نسبيا لا بأس به على المستوى العالمى. لكن .. يبقى أمامها الكثير لإنجازه . لقد حاولت إلقاء الضوء على إنجازات السينما الاسرائيلية مع إبراز أوجه القصور السياسية والتى لا يمكن عزلها عن المحيط السياسى. ذلك أن السينما الاسرائيلية تشبه المجتمع الرسمى بشكل عام حيث تكشف عن ازدواجية إزاء وضعها كدولة «فى الشرق لكنها حسمت موقفها على ألا تكون» منه .. سينما كالمجتمع الذى تعيش فيه مازال يطاردها شبح الشرق من خلال القضية الفلسطينية. وفى حين كانت الأفلام الأولى لمرحلة البطولة القومية تشوه وتلغى القضية الفلسطينية ، فإن أفلام الثمانينيات قد بدأت فى التعرض

(28) “ Amir Rotem”, a Good Arab is an Arab in M0vie”, Davar, 6 Decembir 1984.

لها- وإن يكن بحذر وخوف- وحتى في الأفلام السياسية لهذه الفترة - وكما رأينا - فإنها تنزع إلى إبراز أزمة الهوية لأبطالها من الصابرا.. بدلا من إبراز أصوات المعارضة الحقيقية، أفلام تنم غالبيتها عن افتقار للشجاعة الثقافية وشلل في الخيال السياسي برفضها التخلي عن النموذج المتهالك الذي يعتمد على السرد المسيطر للصهيونية. وهي ثقافيا سينما تدور في فلك أوربا ترفض أى حوار حقيقي مع الشرق. وعندما تنتقد تركز على الشخصيات ذات النزعة الغربية، وعلى وجهة نظرها الغربية. وفي حين مجدت أفلام البطولة القومية الإنسان الصهيوني الجديد، فإن الأفلام الشخصية تتباكى على تدهوره واختفائه.. ولم تحاول أن تتخيل أيا من موضوعاتها وجهة نظر تاريخية جدلية أو حتى انثروبولوجية ليهوديتها المعاشة في اسرائيل. كما تعامل مخرجوها مع رفض الصهيونية ليهود الشتات كقضية مسلم بها دون أن يقدموا أى تحليل عميق ليهود اسرائيل المتعدد الأبعاد والذي هو نتاج تاريخ ثرى وطويل في العديد من البلدان. ويدهش المرء إزاء السطحية الثقافية لهذه الأفلام في تجاهلها لقضايا شغلت اليهود لقرون عديدة والتي يمكن أن تجد صداها سينمائيا. وكمثال.. ماهو التطبيق السينمائي إزاء الهوس العبرى الخرافى للسمع الذى يتنافى مع ولع الأغريق بالصورة كما يتجلى في الاهتمام بالصورة على حساب الصوت في وسائل الإعلام السمعية والبصرية. ورغم أن الكلمة العبرى Kolnoa تعنى، الأصوات المتحركة، فإن المخرجين والنقاد يعتبرون السينما وسيلة بصرية في المقام الأول. وماهى العلاقة بين مايسميه «دريدا» بحب اليهود للكتابة ونظيرها من أشكال الكتابة السينمائية؟ وكيف يمكن لنزعة الهوس بالنص textophilia أن يترجم عبر نشر المادة المكتوبة في السينما، وكيف يمكن ترجمة أشكال النصوص القديمة إلى ألوان من التعبير السينمائي. وعلى السينما الاسرائيلية ان تكون أيضا «متعددة الأصوات» Polyphonic ليس بالمعنى السينمائي، بل وبالمعنى الثقافى عن طريق التفاعل بين الاصوات الاجتماعية، وأن تفسح المجال لتعبير المهمشين من الأقلية والأغلبية في المنطقة، ليس فقط لأولئك الذين طردوا لأصولهم القومية، بل وأيضا لمن يمثلون فروقا طبقية أو عرقية أو جنسية.

إن المسار العام للسينما الاسرائيلية قد حقق خطوة بفضل اندماج وجهات النظر الاجتماعى والثقافى المتنامى، إلا أنه تطور بطيء أقل مما يتمناه المرء. فالأفلام الشخصية قد حاولت أن تثرى وتوسع من صورة اليهود الاشكناز في اسرائيل -خاصة الرجال منهم، وفي تقديم شخصيات فلسطينية أكثر انسانية (فى حين فشلت فى حالة السفارديم فى اتخاذ مثل هذه الخطوة)، والتحدى الذى يواجهها الآن هو أن تقدم ماهو أكثر من مجرد التمثيل الفردى والايجابى للجماعات المتباينة،

بل وإلى أبعد من الاهتمام بالصور الايجابية والسلبية لها، وذلك بتقديم وجهات نظر المجتمع المتعددة كخطوة لتقديم مايسميه « باختبن » الصدام المتعدد اللغات الاجتماعية والايدولوجية وخطاباتها . إن واجب ومسئولية السينمافى حالة الصراع هذه أن تنسق حرب الخطابات المتصارعة، فى نفس الوقت الذى تشجع فيه امكانيات التغيير على المدى البعيد . وتعدد الأصوات السينمائية الحقيقى لن يقوم إلا بحلول المساواة السياسية والحوار الثقافى المتبادل بين أكبر ثلاث جماعات داخل اسرائيل وهم ..اليهود الأوربيون واليهود الشرقيون والعرب الفلسطينيون . وحتى مجيء هذه اللحظة المثالية فإن التعدد السياسى والثقافى يمكن التعبير عنه سينمائيا من خلال نصوص تعبر عن تعدد الأصوات .

السينما الإسرائيلية



■ ■ «مؤلفة كتاب «السينما الاسرائيلية» ، ايل

شوحات ، يهودية أمريكية باحثة وأستاذة في

الدراسات السينمائية.. ومن ثم فهي أقدر علي

فك رموز وشفرات ومرجعيات السينما

الاسرائيلية منذ بداياتها الأولى، وهي مرجعيات وشفرات

بعيدة عن المشاهد العربي بحكم غريته عنها وتجاهلنا لها، وهي

سينما كما تسجل المؤلفة ابنة الصهيونية ونبت من ثماره ،

تتلون كالسياسة الاسرائيلية باللون الذي يناسب المرحلة التي

تمر بها الدولة ، وهي في كل الاحوال تظل سينما عنصرية

تعبر عن أيديولوجيتها عبر مراحلها المختلفة ومهما تزينت بزي

الديموقراطية.. وهو ما يكشف عنه هذا الكتاب .. وما أكثره !!

■ ■ «كتاب «ايلاشوحات» عن السينما الاسرائيلية عمل يدل

علي الحنكة والألمعية فهو بالإضافة إلي منهجه النظري

يضرب بجذوره في السياسات والمفاهيم المتغيرة للازمة

الاسرائيلية كما تعكسها الأفلام الاسرائيلية. كما أنها تكشف

بنزعة إنسانية عن خرافات الايديولوجية والبنى

لتساهم وتشارك بحق في فهم جديد لديناميات العلاقة

تحكم السفارديم والاشكنازيم.. وفيما بينهم

الفلسطينيين ،

إدوارد

١٥٦٠٠

Bibliotheca Alexandrina



0458315



صوت وصورة